

SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Alprogram

Hegyi Pál

Fehér terek:

Paul Auster recepciója a korai művek tükrében

Ph.D. értekezés

2010.

Témavezető : Fried István Prof. emer.

Apámnak

TARTALOM

I.	Bevezetés – tézisek.....	1
II.	Az Auster-recepció kérdései.....	18
2.1	A kötélháncs.....	29
III.	Az irodalmi tér.....	35
3.1	Az orfikus tér.....	40
3.2	Orpheusz pillantása.....	42
3.3	A lacani Tekintet.....	45
IV.	Orpheusztól Dionüszosz I.	58
V.	E/4	62
5.1	Fehér terek.....	70
VI.	Orfeusztól Dionüszosz II. – Az apa hiánya I.	77
6.1	Kafka – Tessera és Apophrades.....	80
6.2	Beckett – Askesis és Apophrades.....	89
6.3	A mise-en-abyme.....	93
6.3.1	Cím(er) a cím(er)ben – jel a jelben.....	94
VII.	A magány feltalálása – Az apa hiánya II.....	108
7.1	Egy láthatatlan ember portréja.....	113
7.2	Az emlékezet könyve.....	122
7.2.1	Az emlékezet szobái.....	125

VIII.	Kényszerít játék (<i>Squeeze Play</i>).....	144
8.1	A kárhozott detektív.....	147
8.2	Labirintus, tükör, térkép.....	154
8.2.1	<i>Felügyelet és büntetés helyett bűntény és önfegyelem</i>	155
8.3	A bűn identifikációs alternatívája.....	157
IX.	A New York trilógia (első kötet).....	162
9.1	Ami Austernek zsánere... ..	165
9.1.1	Üvegváros.....	169
9.2	...és ami Austernek nem zsánere.....	194
X.	Konklúzió.....	216
	Függelék (Felhasznált irodalom, Auster magyar és angol bibliográfiái).....	221-240

I. Bevezetés – tézisek

Dolgozatomat mindjárt az elején egy pontosítással kell kezdenem. Az alcímben szereplő "korai m vek" megjelölést az Auster-recepció rendszerint a *New York trilógiára* és az azt követő három regényre (*A végső dolgok országában*, *Holdpalota*, *A véletlen zenéje*) használja, pedig ezen utóbbiakról alig esik majd szó. Hogy mit ígér az alcím, az további kifejtést igényel.

Egy véletlen folytán 1991-ben találkoztam először Paul Austerrel, és a *New York trilógia* hatására el is határoztam, hogy három évvel később szakdolgozatomat ebben a témában írom. A dolgozat (mely azóta rejtélyes módon eltűnt a könyvtárból) a *New York trilógia* és az utána következő három regény közötti poétikai párhuzamokat vizsgálta azzal a szándékkal, hogy kimutassa az eltérő cselekmények és műfaji változatosság mögött meghúzódó azonosságokat. Akkoriban is érezhettem volt, hogy a *New York trilógia* recepciója erősebben kapcsolja ezt a regényt a többi posztmodern krimihez, mint ezt a később született művek utólagosan visszaigazolnák, de a kritikai fogadtatás aránytalanságai ekkor még nem voltak szembeötlőek. Évek múltán, posztgraduális tanulmányaim végeztével azzal a szándékkal kívántam folytatni a munkát, hogy az immár magyarul is hozzáférhető négy regény összehasonlító vizsgálatával felvázolom azt a poétikai közös nevezőt, melyet munkahipotézisemben magam számára az írástereként jelöltem meg. Ekkor a következő problémákkal szembesültem: 1) Mivel a vizsgált szerzők, és sorra megjelenő regényei mind-mind újabb kalandos behatolást jelentenek a fent említett térbe, a vizsgált anyag egyre nőtt mind számban, mind a feladat bonyolultsági fokát tekintve. 2) Egyre zavaróbbá vált a *New York trilógia* és a későbbi művek kritikai feldolgozottsága közötti különbség. 3) Mind inkább kilátástalannak tűnt az egyre-másra felbukkanó "dialektusok" alapján felvázolni azt a

közös poétikai grammatikát, amit az írás terében megtalálni reméltem, s melynek értelme számomra is csak homályosabbá vált.

Arra kényszerültem, hogy félretegyem a munkát, és újrafogalmazzam a kutatás kereteit. Közben megjelent a *Máról holnapra - a korai évek kudarca*, aztán magyarul is kiadásra kerültek Auster válogatott költeményei, jöttek az újabb filmek: a szerző népszerűsége nőttön nőtt, miközben a kritika nagy része még mindig a *New York trilógiával* kapcsolatban ismert megállapításait ismételte. A felütés Austernél ismerős regressziója (hiszen a történet mindig korábban kezdődik...) adta az ötletet, hogy vizsgálatom tárgyát idén a korai regényeknél is előbbre helyezzem át: a legkorábbi művekre. A recepció fehér terében/vakfoltjában eltűnő műveket, az induló Auster verseit és drámáin, emlékiratain át egészen az első kiforrott regény kiadásáig terjedő periódusra. Ez a változtatás a következő elnyökkeltetett: 1) Bár egy élő szerző alakulásban lévő életművéről van szó, az indulás időszakának mindenképp lezártnak tekinthető, s mint ilyen, tudományos vizsgálatra alkalmas lehet. 2) A kiforrott, érett, jól megformált munkák tapasztalataim szerint elfedik, de legalábbis nehezen szétszalaszthatóvá teszik egy mű poétikai textúráját, a generikus szint könnyebben megragadható a kevésbé tökéletes, korai kísérletek esetében. 3) Így módon elmerülhetek az irodalomtörténet egy kivételes pillanatában, és végig követhetem egy olyan poétika alakulását, mely kifejlődésével párhuzamosan megismétli a három műnem evolúcióját. 4) Éppen egy olyan szerző esetében, aki az alkotásról azt írja, „hogyanak a vállalkozásnak a kudarca lényege” (*A magány feltalálása* 20), nagyon is helyénvalónak tűnik azon művek vizsgálata, melyekben a korai évek megpróbáltatásai csak felérítik az önkifejezés eleve kudarcra ítélt erőfeszítéseit. 5) A legkorábbi művek vizsgálata lehetőséget ad arra, hogy az Auster-életműben alapvető jelentéssel bíró koncepciót, "az írás terét", annak teoretikus hátterével együtt (Blanchot: *Az irodalmi tér* cím

könyve segítségével) tisztázom. Ez a munka lehet vé teszi az Auster m veiben ismétl d , egymással skálafüggetlen hálózatot alkotó alapfogalmak értelmezését adott szöveghelyeken. Ezen fogalmak közül a legfontosabbak, melyek végig kísérik a dolgozat fejezeteit, a következők: fehér terek (fissure, magány, csend, elt nések, a vég kimeríthetetlensége, örvény, káosz, mise-en-abyme), a fal szimbóluma (nyelv, történelem, munka, m), aszkézis (éhez m vész, éltet írás, pars pro toto, végtelen regresszió), unheimlich (az irodalom unheimlich tere, a hatásiszony unheimlich állapota, a véletlen poétikája, valóság és fikció unheimlich viszonya, a gótikus krimi "uncanny" m fajisága, a jelenlét hiányának unheimlich kísértetei, a krimi m fajának unheimlich mutációi, végs soron az azonosság metalepsziseinek unheimlich élménye), nosztalgia (a jelen iránti nosztalgia, a kezdet örökös regressziója, osztott Én, "Je est un autre", az emlékezet szobái: "chambre de bonne", hálózat, labirintus, az Én szimulákruma), szabotázs (er szak, önfegyelem, aszkézis, regresszió), Doppelgänger (ismétlés: fehér terek, aszkézis, unheimlich, nosztalgia). Tulajdonképpen minden egyes fogalom mögé zárójelben odaírható lenne az összes többi. Az írás fehér tereinek körvonalazásához a következő teorémákat használom metaforaként dolgozatom során: az irodalom tere (Blanchot), nyelvi pillanat (Hillis Miller), punctum (Barthes), hibriditás, harmadik hely (Bhabha), tükör-mozzanat (de Man), mise-en-abyme (Gide), a dönt pillanat (Cartier-Bresson).

Auster szövegeinek (textjének) labirintusában kóborolva tulajdonképpen a hipertext volna a legmegfelel bb forma a poétika körüljárására. Éppen ezért dolgozatomban igyekeztem kihasználni a lábjegyzetek, mottók valamint a kereszthivatkozások kínálta lehet ségeket, illetve itt, a bevezet tézisek tárgyalásakor is törekszem érzékelteni azt a skálafüggetlen viszonyrendszert, amely Auster hálózatos rendszert alkotó alapfogalmai (fehér terek, a fal szimbóluma, aszkézis, unheimlich,

nosztalgia, sabotázs) és az ezeket körüljáró teoretikus metaforák (az irodalom tere, nyelvi pillanat, punctum, hibriditás, harmadik hely, tükör-mozzanat, mise-en-abyme, a dönt pillanat) kapcsolódásaival létrejön.

Doktori értekezésem azzal a hipotézissel indítja a kutatást, hogy a Paul Auster műveiben kiolvasható poétika alapvetően ellenáll a jelentéselhalasztódással, a lebegő jelölő szabad játékával és disszeminációval jellemezhető derridai dekonstrukciós olvasatoknak, és hogy a kritika értetlensége éppen abból táplálkozik, hogy Auster áttörést jelent, *New York trilógia* című kötete mégis alkalmasnak bizonyult a dekonstrukciós olvasói eljárások mechanikus/illusztratív bemutatására. A kutatás célja egy sajátos, a fordítottól eltérő modernizmus utáni poétika kirajzolása Paul Auster korai (tehát a *New York trilógiát* megelőző) műveiben, illetve annak bemutatása, hogy a trilógia legnagyobb hatású, legtöbb dekonstrukciós olvasattal bíró, *Üvegváros* című kötetének metafikciós anti-detektívregényként való értelmezése miként viszi el olvasóját a jelölő szabad játéktól a szerző utáni kutatás, vagyis végső soron az önazonosság kérdése felé. A kutatás módszereiként Mieke Bal, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Michel Beajour, Homi Bhabha, Maurice Blanchot, Harold Bloom, Lucien Dällenbach, Paul de Man, Jacques Derrida, John Eakin, Umberto Eco, Michel Foucault, Northrop Frye, Gérard Genette, J. Hillis Miller, Jacques Lacan, Jacques-Alain Miller, Mireille Rosello, Winfried Nöth és Slavoj Žižek posztstrukturalista teorémái szolgálnak, de mivel az egyes fejezetekben nem csak a mű nem, de azon belül a kutatási terület is gyakran változik, ezért az orosz formalista Jurij Tynjanov munkáira épp úgy támaszkodom, mint Walter Benjamin, Sigmund Freud, Martin Heidegger, Wolfgang Iser, Roman Jakobson vagy Charles Sanders Peirce műveire.

Dolgozatom kiindulási pontként poétikai kutatásait összeköti az Auster-recepció ellentmondásosságával. Az II. fejezet azt a kérdést teszi fel, hogy mi okból válik felülreprezentálttá a recepció a *New York trilógia* esetében (az utána következő regények ellenében), amikor pedig a kritika maga is reflektál erre a problémára, s t látványos gesztusokat tesz az ellentmondás feloldására (*Review of Contemporary Fiction*, Spring, 1994, *Beyond the Red Notebook*, 1995). Statisztikákkal igazolom az idegen nyelv illetve az angolszász kritikák számában fellelhet aránytalanságokat, valamint összevetem a magyar Auster-fordítások b ségével a hazai kritikai fogadtatás hiányosságait. Rögtön Auster első, áttörést hozó regényénél felmerül a sokszor szélsőséges kategorizálás egymást kioltó címkéinek zavaró jelenléte. Maria Moss állítása szerint *A véletlen zenéje* dekonstruálja a posztmodern (Moss 1995), Scott Dimovitz (Dimovitz 2006) antiposztmodern, Larry McCaffery (McCaffery 1995) pedig avant-pop szerzőként sorolja be az író. A további fejezetekben Dennis Barone-nal (aki a modernizmus elé helyezi Auster poétikáját), és Alison Russellel (aki dekonstrukciós anti-detektívtörténetként olvassa a *New York trilógiát*) vitázva igyekszem amellett érvelni, hogy a kritika tévesen a posztmodern első hullámához sorolta Auster munkásságát (így többek között Thomas Pynchon mellé helyezi), pedig amennyiben a *New York trilógián* innen (ezt csak kevés kritikus tette meg) és túl (ezt már lényegesen többen teszik) olvasunk, világossá válik, hogy Paul Auster műveiben a fordítottól eltér modernizmus utáni poétika rajzolódik ki. Ennek igazolásához szükséges a *New York trilógia* kritika által létrehozott centrális pozíciójának kimozdítása, ezért a kutatásnak legalább részben erre a műre is ki kell terjednie. Hipotézisem megerősítését látom James T. Nealon megállapításában, aki a *New York trilógia* első kötetével kapcsolatosan

a következő megjegyzést teszi: „Meglátásom szerint az *Üvegváros* nem annyira az olvasás terében meglévő játékkal és lehetőséggel konfrontálódik – melyek a hetvenes évek posztmodernjének alapkonceptiói –, hanem sokkal inkább az írás terének lehetőségeivel/lehetetlenségével, bizonytalanságaival, illetve az elkülönülésre adott válaszaival. Ha egyetérthetünk Spanossal abban, hogy a detektív-mint-olvasó kitüntetett területet jelent a posztmodern első hulláma számára, akkor részemről hozzá kell tennem, hogy Austernél a detektív-mint-író koncepciója az amerikai posztmodern próza eltérő felfogásának kitüntetett terepeként szolgál” (Nealon 95).

Az írás tere – az irodalom tere

A III. fejezet kísérletet tesz arra, hogy Blanchot fogalmát, Orpheusz pillantását szintézisbe hozva a lacani Tekintettel felvázolja az írás azon területét, amit Blanchot az irodalom terének nevez, és amelyhez hipotézisem szerint az Auster-szövegek mindannyiszor visszautalják az olvasót. Az így megalapozott filozófiai, mítoszkritikai, recepcióesztétikai és pszichoanalitikus eszköztár lehetőséget nyithat a *New York trilógia* metafizikus anti-detektívtörténetében rejlő epistemológiai, ontológiai kérdésfelvetések párhuzamba állítására a többi Auster-művel hasonló mechanizmusával. Az orfikus tér megrajzolásához előbb Rilke *Sonette an Orpheus* ciklusának kilencedik darabját értelmezem, majd három ábrán, azok kommentárjaiban ismertetem Lacan invertált háromszögeit, hogy aztán Blanchot rendszerével összeolvasva egy negyedik és egy ötödik diagram segítségével határozzam meg az orfikus tér sajátosságait.

Blanchot az irodalom terét unheimlich térként jellemzi, amelyben a mű követelése az írótól saját eltűnése, hogy olyan személytelen, üres hellyé váljon, amelyként Blanchot a mű eredetét, a "másik éjszakát" is leírja. A "másik éjszaka" egyik

lehetséges metaforája az alvilágban elfátyolozott Eurüdiké (jelenés, kísértet), aki az eredetiség és az ihlet forrása, a név mögött rejt a zárt, elérhetetlen, sötét központi tér magja. A történelem felhalmozott részleteivel szemben (vö. a fal szimbólumával) mint a negáció "mormoló, fehér zaja", "az abszolút jelenvalólétlehetetlenség lehetősége" (Heidegger 430) jelenik meg. A *m* (Eurüdiké) követelése tehát végső soron a halál, az eltűnés és feltűnésének kísértete (vö. Doppelgänger). Egy olyan határhelyzet, amelyben a vég kezdete a kezdet igazságának megsokszorozódását vonja maga után (vö. a kezdet örökös regressziója). A kezdet kezdetének lehetetlensége végtelenített végként álcázza magát (vö. a vég kimeríthetetlensége), ekképp a "másik éjszaka", a *m* csak az áthaladás mozzanatában mutatja meg önmagát. "A *m* középpontja az eredetként értett *m*; az a pont, melyet soha nem érhetünk el, de az egyedüli, melynek elérése megéri a fáradságot" (Blanchot 140). Orpheusz pillantása Eurüdikére "az eredet bizonytalanságához való nosztalgikus visszatérés" (Blanchot 143) (vö. a jelen iránti nosztalgia). A "másik éjszaka" az ontológiai kívül levés éjszakája. Amikor visszapillant Eurüdikére, Orpheusz a remekm, a halál teljessége iránti mohó vágyában maga is csenddé, fehér térré, kísértetté válik. Végső soron Eurüdiké mint *m* e pillantás érintkezésében ugyanannyira változtatja Orpheuszt kísértetté, amennyire Orpheusz tekintetében önmaga is azzá válik. Az éj sötétje és a megjelenés vakító fehérsége ebben a képben válik eggyé: „[A] *m* egyre inkább arra törekszik, hogy kinyilvánítsa a *m* tapasztalatát, mely nem egészen megalkotásának tapasztalata, nem is technikai kivitelezésének tapasztalata, hanem az, amelyik a *m*-vet a kezdet fényétől visszavezeti az eredet sötétségébe, s a ragyogó megjelenést, amelyben a *m* megnyílik, aláveti a rejtőzködés nyugtalanságának, amelyben magába zárul” (Blanchot 169) (vö. fehér terek).

Lacan a Tekintetet befogadói mozzanatát a megfigyelt tárgyhoz utalja, amelyet a Másik tekintetével azonosít. Lacan invertált háromszögének alakzata megmutatja, hogy Orpheusz és Eurüdiké érintkezési felületét alkotót vászon/képernyő ellehetetleníti a közvetlen megpillantás esélyét, mivel az a mimikri, a maszk megkettőzöttségének (vö. Doppelgänger) terét a képzetesben határozza meg. Blanchot Orpheusz mítosz-értelmezését Lacan rendszerével összeolvasva a két háromszög metszete a Valós megragadhatatlanságának traumatikus terévé válik (vö. fehér terek), amely kitermeli "az elszalasztott találkozás" megismétlése utáni örök vágyat. A fény felől érkező Orpheusz mint szubjektum elcsábul és megsemmisül; a sötétség ellentétes oldalán ugyanakkor létrejön a csábítás maszkja, maga a *m*. A mimézis egy újabb szinten hozza létre a vágy tárgya által jelölt hiányt, és ezzel kialakítja a csábítás (megtévesztés) második szintjét: a "másik éj" csábításának imitációját, amely azonban már a befogadó felé irányul. A *m* vész általa válik képessé a megszólalásra, hogy hiányként íródik bele a *m* be (vö. eltűnések). Az én önküritése azonban csak akkor csábítja magához a befogadói tekintetet, ha a hasadás traumatikus terét (fissure) elfedi a tárgyasult mimézis: a maszk. Az irodalom terét tehát az ismétlés ezen megkettőzöttsége uralja. A szöveg, az írás, az irodalom tere a megismételt, megkettőzött csábítás tere, ahol a mimézis révén az első függőség (Orpheusz függősége Eurüdikétől) áthelyeződik egy másik, fordított függőség szintjére, amely a szerző és *m* függőségét felülírja a befogadó és szerző viszonyának függőségével (vö. Max Workkel az *Üvegvárosból*, aki remekműből a szöveg maszkjává válik, hogy a hiányával tüntető íróhoz kalauzolja az olvasó Tekintetét).

A IV. fejezet az Orpheusz-mítoszt – értelmzésének kiterjesztésével – összeköti Dionüszosz mítoszával. Orpheusz "[e]lveszíti Eurüdikét, (...) és elveszíti önmagát, de a vágy és az elveszített Eurüdiké és a szétszaggatott Orpheusz szükségesek a dalhoz.” (Blanchot 141) Orpheusz szétszórt jelenléte Dionüszosz megszületésének bonyodalmain

keresztül a szétszaggatott Zagreusz történetéhez vezet el (vö. a kezdet örökös regressziója), mely történet majd a VI. fejezetben folytatódik Auster drámáival.

Költészet – felülírt objektivizmus

Az V. fejezetben Auster költészetének tárgyalására kerül sor. Az objektivizmus Charles Reznikoff örökségében tovább írt episztemológiai poétikáját (vö. a dönt pillanat) ontologikus szintre áthelyezve Auster költészete a megszólalás lehet ségét/lehetetlenségét kutatja az orfikus térben. Tárgy és Én viszonyának tétje Auster költészetében nem az objektivizált nyelvi valóság, hanem a beszél szubjektum nyelvi létezése, a személyiség transzparenciájának megpillantása. A fehér tér, az írás tere itt a szintagmatikus jelölés, az emlékezet végtelen tere, fissure, a költői tudatban tátongó szemiotikai szakadék, melyben az Én az egyes szám harmadik személyen túli f névi igenévvé semmisül, hangsúlyossá téve a sortörések közé beszivárgó papír fehérjét. Az identitás kérdése a szám zetés labirintusába csábítja, vonzza az olvasót, amelynek falait (vö. a fal szimbóluma) az urbánus tér absztrakt számossága, a primordiális, mert a dolgokat megnevezni nem képes nyelv kövei alkotják. A fal, a részletek irtózatossága a szabotázs aktusával kapcsolódik össze az *Unearth* ciklus első darabjában: „A tintád megismerte / a fal agresszióját. (...) Minden szótag / a szabotázs m ve" (vö. szabotázs). Már Auster költészetében megjelenik az Én iránti nosztalgia is (vö. osztott Én) "Mert ez az nosztalgiája: egy ember" (*Unearth* 79). Az emlékezet birodalmában (mert itt minden kétszer történik), létrejön a szemiózis. A befogadott jelentést felidézve/újraértelmezve újabb jelöl és jelölt képződik, és így tovább *ad infinitum*. De a jel/en lét a prezencia fluxusában mindig már megkésett, a jelenlétre való ráhagyatkozás, a pillanat kiemelése tovább mozdít, újabb jelentést, újabb

megnyilatkozást létrehozva, mely így törli az t megel z nyomát. Auster költészetében az Én a szemiózis során konstituálódik, így élet-halál kérdésévé válik a nyelvbe vetett haldokló lét (vö. éhez m vész, éltet írás). Ezt a fejezetet Auster utolsó, eddig megjelent költeményének, a *Fehér terek* cím prózavers 21 szakaszának elemzése zárja. A vers a 12. fejezetének értelmezéséhez Hillis Miller nyelvi pillanatát használom fel. A költ i nyelv itt kudarcot vall, összeomlik, és lassanként történetekkel "fert z dik meg". [A tizennyolcadik szakaszban váratlanul egy anekdota terjed szét a szövegen mind el re, mind hátra felé haladva. Peter Freuchen, a sarkkutató egy hóvihar el l menekülve iglut épít magának, ám minden egyes lélegzete a bel le kicsapódó párával sz kebbre fagyasztja az életteréül szolgáló jégkoporsót (White Spaces 109) (vö. éhez m vész, „Milesz, ha elfogy az utolsó papiros is a piros spirálfüzetb l?” (*New York trilógia* 131), éltet írás)].

Dráma – hatásiszony

A VI. fejezet Harold Bloom hatásiszonyról írt könyvének fogalmi hálóját használva (a VII. fejezetben tárgyalt apahiányt el revetítve) teszek javaslatot annak meghatározására, hogy Auster milyen módon volt képes megküzdeni a két tagadhatatlan irodalmi apafigura, Kafka és Beckett hatásával. Kafkához való viszonyát Bloom két terminusával azonosítom. Az els a *Tessera* (mozaikolás: befejezés és antitézis, az utód az el d rendszerének megtartása mellett teljesíti ki annak m vészetét utólagosan is azt el feltételezve, hogy az el d „nem ment elég messzire”). A második az *Apophrades* (a holt visszatérése, melyben az utód felismeri saját hatásának, szolipszizmusának terhet, megnyitja saját m vét az el d hatása el tt, és ezzel paradox módon elérheti azt az unheimlich állapotot, hogy áldozatában kiindulópontként szolgál az t megel z m

számára) (vö. unheimlich). A Kafkával való kapcsolatot a *Laurel and Hardy Go to Heaven* című drámából *A véletlen zenéjébe* áthelyezett fal szimbólum és Kafka *A kínai fal építése* című novellájában szereplő fal szimbólum összevetésével elemzem (vö. fal szimbólum). Miután felsorolom, Austernél milyen jelentésekkel párosul a fal szimbóluma (a fal mint nyelv, mint történelem, mint munka (és szöveg), mint m...), bemutatom Kafka töredékes szövegében a fal szimbólumának az egység felől visszaolvasott töredékes, diszkontinuus mintázatát. Az összevetésben Kafka részmunka fogalma kerül szembe Auster (a tervszerűséget parodizáló) tükörszerű építkezésével, az egységre való törekvés abszurditása Kafka novellájában az alkotássá-válás-folyamatában-lévő munka kaotikus kudarcával/sikerével Auster poétikájában. Az összehasonlításból kitűnik, hogy a Kafkát újraíró Auster felől értelmezhetetlen a fal szimbólumában az "egységre törekvés abszurditása". Ezt a váltást azonosítom a *Tessera* fogalmával. A *Laurel and Hardy Go to Heaven* című drámától *A véletlen zenéjéig* vezető úton azonban Auster poétikájában tovább változik a fal koncepciója. Míg a *Laurel and Hardy Go to Heaven* drámájában Auster *A véletlen zenéjében* már lemond az elrendezésben rejlő lehetőségekről (a mézben felépített fal nem zár ki, és nem zár el), egyúttal *A véletlen zenéjében* megszabadul önmaga szolipszizmusától is (a *Laurel and Hardy Go to Heaven* falát adó elemek elrendezésükben még tervszerűek, a fal felépül, és kirekeszt). A regénybeli fal véletlenszerűségében egyszerre kontinuos és diszkontinuus monolit; Auster a szimbólum szerkezeti mintázatától (Kafka kínai fala) úgy szabadul meg, hogy azt a szemiozsis szintjére helyezi át, és ezzel a bloomi *Apophrades*, kiürítés gyakorlataihoz köti az újabb és újabb kövek egymásra emelését (vö. a fal Auster költészetében).

A következő alfejezetben további komparatistikai vizsgálatokkal kimutatom, hogy Auster Beckett szövegeivel tartott viszonyát a már ismertetett *Apophrades* és az

Askesis (az önsanyargatás gyakorlása, melyben az utód mind a saját, mind az előd teljesítményét minimumára redukálja a megtisztulás, a magány gyakorlataival, így saját rendszerszer ségének leépítésével a magában hordozott hatás/iszony is elengedhetvé válik) jellemzi. Auster a bloomi *Askesis* metaforikusságát felhasználva jut el az *Apophrades* szerzők közötti metalepszisének véghezviteléig. (Az *Apophrades*, az apahiányt visszaíró ciklikusságának megtörésére a *Holdpalota* Foggjának története, a fertőző ciklikusság terjedésére például az automata Stillman Jr. és a bábos idősebb Stillman párosa lehet példa) (vö. aszkézis). Ebben a fejezetben tárgyalom az Austernél központi jelentőség mise-en-abyme alakzatát, amelyet Blanchot (az irodalom tere), J. Hillis Miller (nyelvi pillanat), Barthes (punctum) és Bhabha (hibriditás, harmadik hely), de Man (tükör-mozzanat) terminusaival hozok összefüggésbe. A mise-en-abyme szemiotikai funkcióit *A véletlen zenéjében* (visszaulva a *Laurel and Hardy Go to Heaven* című dráma előképére) John J. White felosztása alapján részletesen elemzem (a misztikus, mágikus kontrol funkciója itt érintkezik az unheimlich élményével, a regény zárlatában a vakító reflektorfény pedig a fehér tereket kapcsolja össze a mise-en-abyme-mal).

Emlékiratok – szimulákrumok

Auster prózai fordulatának első állomásával, *A magány feltalálásával* megnyílik a lehetőség egy új elbeszélői hang számára. A memoár két kötete (*Egy láthatatlan ember portréja* és *Az emlékezet könyve*) közötti hasadékból, újból (vö. fehér terek) az első személy átfordul (a figurális) harmadik személlyé. Az önéletrajz mint tükör-mozzanat felvázolását Paul de Man *Az önéletrajz mint arcrongálás* című esszéjének fogalmi struktúrájára építem. *A magány feltalálása* önmagában tekinthető az életm

mise-en-abymjának, amennyiben a prózai fordulat határán az Auster-szöveg labirintusának szinte valamennyi elemét megszólítja. A családregény folyamatos hátrálása (vö. a kezdet örökös regressziója) egészen a családi fotóról kivágott nagypapa képéig tart (vö. fissure), majd tovább lép az üres családi fotóalbumig, Žizek mesterjelöl jéig (vö. fehér terek). A memoár arcrongálásában a prosopopeia a ventriloquista és automataként m kód bábuja-hoz visz el (vö. Doppelgänger). A trükk-fotón (Auster apjának kópiái körül ülnek egy asztalt) megsokszorozódott apa szimulákrumainak kísértetei az orfikus tér csábító, bevonó mechanizmusainak ellenpólusát jelentik. A szeánsz tematizált illúziója a portré tárgyán belül, nem pedig az illúzióba bevont szemlél és a megfigyelt között játszódik le. Mégis, megel legezve azt, amit Stefano Tani a krimir l ír [„Egy széthulló m faj hagyományai paradox módon m kód képesek maradnak” (Tani 43)], az üres tér, melyet az apa kópiái körülülnek a Barthes-i punctum üres helyeként mutatkozik meg, a "jelenvalólétlehetetlenség" olyan tereként, amely kikényszeríti a történet elmondását. A fiú gyászának munkája, az emlékezet munkája történetben, nyelvben, életben tartja az apa egymásnak ellentmondó lehetséges alaklásait, és ez az örvény magát az elbeszél t is elt néssel fenyegeti. (vö. fehér terek, nosztalgia, unheimlich, fissure, magány, csend, elt nések, a vég kimeríthetlensége, örvény, káosz, mise-en-abyme, éltet írás, végtelen regresszió, hatásiszony, a jelen iránti nosztalgia, a kezdet örökös regressziója, osztott Én, "Je est un autre", az Én szimulákruma, sabotázs, er szak, önfegyelem, aszkézis, regresszió, Doppelgänger).

Az emlékezet könyve hipertextuális labirintusának leírásához Mireille Rosello "screener" illetve "flâneur" fogalmait felhasználva felrajzolom azt a könyvbe kódolt virtuális térképet, amelyben a négy hálózatosan összekapcsolódó archívum (Ninive, Amsterdam, New York, Párizs) négy énhöz (Jónás, Anne Frank, P.A., S.) kapcsolódik. A "screener" (az olvasó mint információsz r) terminusa az olvasás és írás aktusának

dichotómiáját kívánja felülírni, azzal, hogy mindkettő az egységek és azok kapcsolatainak kiválasztásában határozza meg. Akár a *New York trilógia* Stillmanjét követi Quinn, az olvasó úgy követi az író lépéseit. A véletlenszerűség austeri poétikájában az olvasó mint tükör-"screener" (a "mirror screener" olyan olvasó-"szűrő", aki az író-"szűrő" másolja) és az író mint teoretikus szűrő (a „theoretical screener” Rosellónál olyan információszűrő, akinek írói és olvasó tevékenysége elkülöníthetetlen egymástól) közti különbség értelmezhetetlenné válik. Mivel a "screener" vándorol az egyes témák, motívumok közt, a térkép pontjai, a textonok közti tér homogén területté válik, amelyben az (írott) nyomokat felváltja az (olvasói) gyakorlat; ahol az utazás célja maga az áthaladás aktusa (vö. Orpheusz pillantása, fehér terek). A passzív vándorként ("flâneur") kóborló olvasó teste betéves a térkép felületébe (vö. gps-drawing). Az egymást viszonyukban definiáló szavak alkotta nyelv bármelyik részébe, fragmentumába belépve a beszélő a nyelv teljességét éri el (vö. pars pro toto). Az emlékezet történetei és az apa-fiú leszármazási viszonyok külön-külön, de egymással kapcsolatban is hipertextuális hálót alkotnak. Az emlékezet négy, sarkaiknál érintkező szobájának kapcsolódó oldalai mentén kirajzolódik egy ötödik is (*chambre de bonne*), mely önmagát jelenti és a semmit, mely az Én-ek szinkronításában, apák és fiúk eldönthetetlen genealógiai láncában végül létrehozza a fiú történetének esélyét. Az Én metaforájaként az emlékmunkában jön létre a *chambre de bonne*: központi üres tér, két szó közti szakadék, a Valós szubjektuma, vagyis maga a történetekkel, Én-ekkel viszonyban létrejövő képzetes jelentés (vö. fehér terekkel, és mindegyik, eddig felsorolt kapcsolódási ponttal).

Mielőtt Auster tényleges prózai fordulata bekövetkezett volna az *Üvegvárossal*, Auster megélhetési íróként még publikált egy tömegfogyasztásra szánt krimi, a *Squeeze Playt*. Ezt a kutatás szempontjából rendkívül izgalmas láncszemet, mely összeköti Auster korai prózai munkáit a *New York trilógiával*, a VIII. fejezet tárgyalja. Ebben a fejezetben vezetem be azt a Stefano Tani, Jurij Tinyanov és Bényei Tamás műveiből összeálló fogalmi hálót, amit a következő *Üvegvárossal* foglalkozó részben tovább bővítek. Dolgozatom összekapcsolja a már többször is idézett Beckett-gondolatot [("Nem azt mondom, hogy a jövőben megszűnnék a művészi forma. Mindössze azt állítom, hogy új forma jön létre, amely képes magába fogadni a káoszt, és nem annak bizonyításán fáradozik, hogy a káosz voltaképp valami egészen más. ... Megtalálni azt a formát, mely képes helyt adni a rendezetlenségnek, ez korunk művésznének feladata" (The Art of Hunger 14) (vö. fehér terek, örvény, káosz)] William V. Spanosnak a krimi műfajával kapcsolatban tett állításával [("a jelenkor (posztmodern) írójának legfontosabb feladata (...), hogy aláássa a pozitivistá elme detektívre jellemző elvárásait (...), hogy inkább felélessze, mint kiűzze a sajnálat, a rettegés és az iszony érzéseit." (Spanos 169) (vö. "hátborzongató" unheimlich)]. A *Squeeze Play*ben Auster egyik kedvenc metaforája, a baseball mint csapatjáték a keretbe szorított káosz allegóriájaként szerepel (bár magam erre nem vállalkoztam, mégis izgalmas kísérlet lenne a *Hand to Mouth* kötetben mellékletként szereplő, Auster által tervezett *Action Baseball* kártyajáték menetét ebben a szempontból műalkotásként elemezni). Sorra veszem Stefano Tani dekonstrukciós és metafikcionális anti-detektívtörténetének közötti műfaji különbségeket (ezek majd a IX. fejezetben jutnak szerephez, majd a krimi műfaji

sajátságait Auster m vével összevetve bemutatom, hogy a Poesque-ben rejlt irracionalitás valamint a keménykötés iskola gótikus irracionalitásának összemosásával Auster regényében a cselekmény inverziója (a krimiben nem öngyilkosságnak álcázott merényletr l, hanem megfordítva, gyilkossággént beállított szuicidumról van szó) egyaránt oltja ki mindkett t amellet, hogy játékban tarja ket.

Michel Foucault *Felügyelet és büntetés* cím kötetének terminológiáját mozgósítva a *Squeeze Play* elemzésében értelmezem az agresszió és szabotázs fogalmait Auster poétikájában. Ebben a szubjektumot korlátozó küls , szociális éndefinícióval szemben a szubjektum önkorlátozása saját öndefinícióját teremti meg. A fegyelmi rendszerek interiorizálása kívül esik a fegyelmezés/büntetés, szabálykövetés/törvényszegés dimenzióin. Auster tehát a b nt nem a fegyelmezés és büntetés paradigmájában helyezi el, hanem a (társadalmi) fegyelmezés és önfegyelmezés polaritásán belül.

Üvegváros – metafikcionális anti-detektívtörténet

Hipotézisem szerint az Auster kés bbi m veit övez kritikai értetlenség részben abból is következik, hogy nem utolsósorban Alison Russell alapvet munkájának hatására a recepció a trológia anti-detektívtörténetében els sorban a dekonstrukciós olvasatok lehet ségeire koncentrál. Ehelyett a metafikciós anti-detektívtörténet megjelölést ajánlom, amely világosabbá teheti a *New York trológia* és a kés bbi regények közti kapcsolatot azáltal, hogy a hangsúlyt áthelyezi a dekonstrukciós olvasatokról az intertextualitás labirintusában örvényl Én/szöveg, olvasás/írás, szerz /olvasó paradox dichotómiáira, az identitás fehér tereire. A dekonstruktív anti-detektívtörténetben az irodalmi reprezentációt aláássák a teoretikus megfontolások, ám

az ezzel egyidejűleg kialakuló új teoretikus tengelyek mentén ismételtelen megér sítik azt. A metafikcionális ellenpár esetében mind a forma, mind az elmélet instabil marad. Bár a tipológiai hasonlóság a trilógia és az azt követő regények között egyértelműen kimutatható, a műfaji diverzitás a *New York trilógia* első értelmezéseinek idején valószínűleg ellentmondásosnak és zavarónak hatott. Feltételezem, hogy a kritika Auster a posztmodern első hullámaához sorolta, első kötete alapján posztmodern detektívtörténetét Thomas Pynchon *A 49-es tétel kiáltása* című regényével rokonította (a kritika ezen vakfoltja is tekinthető bizonyos értelemben fehér térnek). A IX. fejezetben az *Üvegváros* három dialógusának szoros olvasatával kimutatom, hogy az ok, amiért Auster a mystery-vel szemben a keménykötésű detektívregényt, a nyomozó mint olvasó helyett a nyomozó mint író koncepcióját választotta, ugyanazokon az ontológiai, episztemológiai, esztétikai el feltévéseken alapul, amely korábbi költészetét, és későbbi prózáját is szervezik. Igazolom, hogy Auster a detektívregény műfajában rejti lehetőségeket kiaknázva túllépett a nyitott mű (a recepció felől olvasva: az anti-detektívtörténet dekonstrukciós aspektusait el térbe állító poétika) létrehozta lehetőségek szabad játékán, hogy a mű túl a szövegig vezető úton a metafikcionalitás útvesztőiben az írást megelző korlátlan, üres, fehér tér jelentette hiány jelenlétpotenciáljához jusson el.

II. Az Auster-recepció kérdései

Mottó: „Ha valaki nem tart lépést társaival, ennek talán az az oka, hogy más dobosra hallgat.”¹ (H.D. Thoreau)

Paul Auster műveinek recepciója a kezdetektől fogva ellentmondásos. A ma elsősorban íróként (forgatókönyvíró-filmrendezőként kevésbé) ismert szerző pályáját 1974-ben költő-drámaíró-m fordítóként kezdte, és bár későbbi prózája felől visszaolvasva a kritika újra felfedezte verseit, annak idején nem keltettek különös feltűnést. Minimalista verseit Edmond Jabès, Paul Celan, Charles Reznikoff, Laura Riding költészetével rokonítják, drámáit Beckettével vetik össze, ám ez a hang elhallgat egy emlékirat, az 1982-es, *A magány feltalálása*² megírásával, hogy aztán örökre eltűnjék átadva helyét az Én-ek történeteinek. Az ezután következő *Üvegváros*, illetve a *New York Trilógia*³ újabb két kötete a posztstrukturalista-posztmodern kritika részéről váratlanul élénk elismerést kap; cikkek, tanulmányok, interjúk tömkelege lát napvilágot: a regény és ezzel együtt az eladdig mellőzött szerző kanonizációja elkerülhetetlenné válik. Olyannyira, hogy a könyv sikere átcsap az óceánon, és eléri Spanyolországot, Skandináviát, egész Európát, sőt Japánt is. Auster átlag kétévente újabb regénnyel jelentkezik, azonban a szakmai visszhang az első prózakötet recepciójához mérten meglehetősen gyér. Mintha a trilógiát követően, az általa megteremtett elvárásrendszerhez képest valamiféle közömbösség, értetlenség övezné ezeket a

¹ Szilágyi Klára fordítása. Eredetiben: „If a man does not keep pace with his companions, perhaps it is because he hears a different drummer.” Thoreau, Henry David. *Walden*. Ed. Cramer Jeffrey S. Yale University Press, 2006. p. 354.

² Auster, Paul. *The Invention of Solitude*. New York: Sun Press, 1982. A továbbiakban: TIS.

³ Auster, Paul. *New York trilógia*. Ford. Vághy László. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1991. A továbbiakban: NYT.

szövegeket, csakúgy, mint korábban a verseket, drámákat is. A kritikai közvélekedés szerint: „Paul Auster prózája olyan – nem is kicsiny – m vészi teljesítményre volt képes, mely párosítja az identitás elérésére tett mániákus amerikai erőfeszítést azzal az európai kérdésfeltevéssel, hogy hogyan, miképp történik és vesz el az önazonosság.”⁴ És valóban fordításokat is els sorban Európában, illetve azokban az országokban jelentetnek meg, ahol virulens hagyományai vannak az európai filozofikus, metafizikus irodalmi orientációnak. Auster regényírói pályája elején – legalábbis áttételesen – a romantikus, metafizikus és transzcendentális amerikai irodalmi hagyomány halványodásával magyarázza, hogy az Egyesült Államokon kívül sikerebbnek számít, mint hazájában.

„A helyzet az..., hogy az amerikai regény megváltozott. Engem szenvedélyesen foglalkoztatnak az olyan szövegek, mint Melville és Hawthorne regényei, Poe történetei vagy Thoreau írásai, melyek érdekldése nem köthet a szociológiához, ami felé a regényírás az Egyesült Államokban fordult. Az teljesen más. Ezeknek a műveknek filozófiai, metafizikai dimenziói voltak, melyekről mára megfeledkeztek, vagy egyszerűen csak figyelmen kívül hagyják őket.”⁵

⁴ Baxter, Charles. *The Bureau of missing persons: Notes on Paul Auster's fiction*. The Review of Contemporary Fiction, 14:1 (1994 Spring) p. 41.

⁵ (saját fordításom) „The fact is that the American novel changed. The novels of Melville and Hawthorne, the stories of Poe and the writings of Thoreau for example, all of whom I am passionately interested in, were not about sociology, which is what the novel has come to concern itself within the United States. It's something else. They had a metaphysical dimension to them which I think has been forgotten and ignored.” Auster Christopher Bigsbyvel készült interjújának részlete. In: Varvogli, Alik. *The World that is the Book, Paul Auster's Fiction*. Liverpool University Press, 2001. p. 4. A továbbiakban: TWB

Egy másik, Austerrel kapcsolatban általánosan elfogadott vélemény is könnyen nemkívánatossá tehet bármely kortárs szerzőt: „Nem annyira posztmodern, mint inkább aszketikus és filozofikus. Nem dőlünk be annak, ahogyan kacérkodik a posztmodernnel, hanem sei valójában morális, és stoikus és vallásos peregrinációjukat járják, és ennek jelentőségéhez képest a metafikcionális játékok csupán másodlagosak.”⁶ A *New York trilógia* állatorvosi lóként kiváló példatárnak bizonyult ahhoz, hogy a kritikus a posztmodern posztstrukturalista terminustárát izomorfikus módon, egy az egyben megfeleltetve mutassa be adott szöveghelyeken.⁷ Ugyanez az eszköztár látszólag kevésbé képes arra (vagy egyszerűen csak nem érdekelt abban), hogy fogást találjon az egyre nagyobb olvasótábort vonzó újabb és újabb regényeken. Maguk a kritikusok is reagáltak a recepció önellentmondásaira. „Az 1990-es Auster-regényről megjelent cikkek hiánya szembevetve (...) Míg a *New York trilógiát*, ami tökéletesen beleillik a jelöltek és jelöltek, a végtelen nyelvi játékok és tükörképek posztmodern értelmezési keretébe, Derrida dekonstruktív elvei szerint értelmezték, addig *A véletlen zenéje* ellenáll bármely posztmodern, posztstrukturalista interpretációnak.” „*A véletlen zenéjében* Auster hatásosan használja fel a játék-struktúrát arra, hogy végeredményben magát a posztmodernt dekonstruálja.”⁸ Vagy egy másik, egyszerűbb megfogalmazás: „Auster kritikusai lemaradtak.”⁹

⁶ (saját fordításom) "Rather than postmodern, then, Auster is aesthetically philosophical; for all his sly winks at postmodernism, his heroes are on a moral, even a stoically religious quest, to which metafictional games are secondary." Merivale, Patricia. *The Austerized Version*. Contemporary Literature, 38:1 (1997 Spring), p. 189.

⁷ "Az anti detektívtörténet és a posztmodern mechanikus összekapcsolásának veszélyét mutatja, hogy Dosztijevszkij, Kafka, Greene és Dürrenmatt regényei is értelmezhetők anti-detektívtörténetként és ez természetesen nem azt jelenti, hogy posztmodern szövegekként kell látnunk őket (...)." RR p. 31

⁸ (saját fordításom) "While *the New York Trilogy* has been analyzed according to Derrida's deconstructive principles and perfectly fits the postmodern framework of signifier and signified, endless language games and mirror-images, *The Music of Chance* defies any postmodern, post-structuralist interpretation." " [I]n *the Music of Chance* Auster effectively uses the game structure to ultimately deconstruct postmodernism itself" In: Moss, Maria. *Demons at Play in Paul Auster's The Music of Chance*. American Studies, 40:4 (1995), p. 695.

Érdemes egy pillantást vetni Auster hazai recepciójára. Mint a függelékben megadott bibliográfiából kiderül, annak ellenére, hogy Austernek eddig tizenhárom regénye is megjelent a magyar könyvpiacra (három ezek közül utánnyomásban is), a kritika ugyancsak szegényesnek mondható. Itthon a külföldi, kortárs, minimalista, posztmodern szerzők körére igaz csak, hogy aktuális újdonságaik szinte azonnal magyarul is hozzáférhetővé válnak, Auster esetében azonban még egy naprakész rajongói honlap is várja az író iránt érdeklődőket¹⁰. Mindennek ellenére egy kézen megszámálható az Austerrel kapcsolatban született magyar nyelvű tanulmányok száma, de még ez a néhány esszé is mind kivétel nélkül a *New York trilógiáról* íródott.¹¹ A nyomtatásban megjelent recenziók mennyisége még csekélyebb (lásd a függelék). A hazai irodalomtörténeti kánonok sem sokkal kegyesebbek a szerzőhöz. A legfrissebb akadémiai világirodalom¹², akárcsak Abádi Nagy Zoltán *Mai amerikai regénykalauza*¹³ Don DeLillo nevét megemlíti, Austerét már nem. Egyedül Bollobás Enikő *Az amerikai irodalom története*¹⁴ című munkájában található egy másfél oldalas ismertetés Paul Austerről.

"Auster igazi posztmodern író (...): a detektívregény, a *film noir*, a metafikció, az önreflexivitás, az ellenutópisztikus-disztópikus fantázia, a

⁹ (saját fordításom) "Auster's critics have lagged behind." In: Merivale, Patricia. *The Austerized Version*. Contemporary Literature, 38:1 (1997 Spring), p. 186.

¹⁰ www.paulauster.hu

¹¹ Bényei Tamás detektívtörténetről írt munkájában található még egy Xavier Villaurrutia- és egy Patricia Merivale-idézet közé ékelte *New York trilógia*-ismertetést, amely az utóbbi kritikus dolgozatot szempontjából lényeges, az identitás kérdésére vonatkozó megállapításával zár: "[A] detektív a gyilkos és az áldozat hármasságrendszer szövegtárgyává egységesbe olvad." In: Bényei Tamás. *Rejtélyes rend – A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Budapest: Akadémiai kiadó, 2000. p. 15 A továbbiakban: RR

¹² *Világirodalom*. Szerk. Pál József. Akadémiai Kiadó, 2008.

¹³ Abádi Nagy Zoltán. *Mai amerikai regénykalauz*. Intertex, 1995.

¹⁴ Bollobás Enikő. *Az amerikai irodalom története*. Osiris Kiadó, 2005.

nyelvvilágúság és az apokaliptikus képzelet formai jegyei egyaránt felfedezhetők műveiben (...). A posztmodern felülírás mestere, aki a detektívregényt, a keresésregényt, a pikareszkregényt, a fejlődésregényt, a nevelésregényt, a tündérmesét, valamint az utópiát és a disztópiát éppúgy újraírja, mint a XIX. századi nagy klasszikusokat, így Poe-t, Hawthorne-t és Thoreau-t. Metafizikai krimijeiben metafikcionális és önreflexív narratív technikákat alkalmaz, nyelvi rejtvényeket ad fel olvasóinak; hasonmásokat, többszörözött (vagy hasadt) személyiségeket és (iker)párokat jelentet meg, szereplői gyakran bújnak egymás bérébe, illetve bizonytalanok (vagy tévednek) saját identitásukat illetően; mindez – az iker-, illetve a *Doppelgänger*-motívummal együtt – az újraírás jegyében értelmezhető.¹⁵

Bár *Az amerikai irodalom története* egészen a 2002-es *Book of Illusions*ig kíséri a szerző munkásságát, a másfél oldalon (nem számítva a "metafizikai krimi" és "episztemológiai krimi") nyolcszor szerepel a detektív szó, mivel a szöveg a *New York trilógia* rövid elemzésével zárja *A kanonikus posztmodernizmus* című fejezetet.

Úgy tűnik, a posztmodern lebegő definíciói közül a kritika egyre kevesebbet talál megfelelőnek arra, hogy a trilógián kívül más Auster-szövegre ráaggassa. Ez a furcsa helyzet egészen szélsőséges reakciókat váltott ki a recepcióból. Egyik recenzense egyenesen „antiposztmodern” íróként¹⁶ aposztrofálja Austert, míg Peter Schneck a „new kids on the literary block”¹⁷ sok más jelese (többek közt Steve Katz, Raymond Federman, Ronald Sukenick, Don DeLillo, William Gibson, Tom Robbins) mellett

¹⁵ Uo. p. 674.

¹⁶ Dimovitz, Scott A. *Public Personae and the Private I: De-Compositional Ontology in Paul Auster's The New York Trilogy*. IN: *MFS Modern Fiction Studies* – Volume 52, Number 3, Fall 2006, pp. 613-633.

¹⁷ Lefordíthatatlan szójáték. Körülbelül: "Új fiúk az irodalmi téren 1."

McCafferyt követve annak új stílusmegjelölésével „Avant-Pop”¹⁸ szerzőként sorolja be Paul Austert is.

A költő ’82-es prózája megjelenésével változott a műnem, azt követően pedig kötetről-kötetre változik a regényvilág. Ugyanakkor az 1994-ben hiánypótlóként Paul Auster és Danilo Kiš munkáinak szentelt *Review of Contemporary Fiction*¹⁹ tavaszi száma tanúsítja, hogy az amerikai szerzők szövegei változatlan erővel és frissességgel mozgósítják a dekonstrukció gyakran mechanikusan alkalmazott értelmezési stratégiáit. A kritikai distancia azonban ekkor is több ponton megfigyelhető. Egyrészt nem véletlen, hogy Austert annak ellenére az európai Danilo Kiš mellé szerkesztik, hogy a két szerző szövegei csak igen nagy perspektivikus távolságból rokoníthatók, másrészt nyilvánvaló az erőfeszítés, hogy egy erősen kanonizált író elmaradt kritikáját a felkért teoretikusok utólag teremtsék meg. A *New York trilógia* felülreprezentált kritikai öröksége azonban továbbra is ott kísért a konceptuális kiadvány szövegeiben. A sorra megjelenő regények egyre szélesedő olvasói táborát hódítanak meg az Austert kultikus figuraként tisztelő rajongók mellett. Mindez természetesen köszönhető annak, hogy könyveit egyre több nyelvre fordítják le, betudható a filmművészet területén tett számos kirándulásának is (A *véletlen zenéje*, *Füst*, *Egy füst alatt*, *Lulu a hídon*, *Fluxus* (Csáki László rendezése Auster *Timbuktu* című regényének részlete alapján készült), valamint – az ez idáig (2010) hazánkban nem forgalmazott – *Le Carnet Rouge* és *The Inner Life of Martin*

¹⁸ *After Yesterday's Crash: The Avant-Pop Anthology*. Ed. by Larry McCaffery. Penguin Books, 1995. pp. 295-317. Auster *Blackouts* című drámájával kanonikus helyet kap az avant-pop szerzők között. Az elmélet szerint a kultúra termelésének ipari jellege, valamint a stílusburjánzás (a populáris regiszter iránt elkötelezett alkotókkal karöltve) együttesen alakítja ki azt az attitűdöt, amit az avantgarde dekonstrukciója (szubverzió, radikális formai kísérletek) és a meglepő és mulatságos popkultúra rekonstrukciója egyaránt jellemez. Még ha széles körben elterjedté válik is ez a kategória, az akkor is erősen kétséges marad, hogy az amerikai metafizikus, romantikus hagyományokra építő, a popkultúrával éppen csak viszonyban lévő Auster (kevés a példa: a flipper mint motívum, *Füst* c. film popsztárjai) művei idesorolhatók lennének. Természetesen más a helyzet egy olyan nézőpontból, ahonnan a popkultúra meglepő és mulatságos káfkai élményekből látszik táplálkozni.

¹⁹ *The Review of Contemporary Fiction*. Ed. Dennis Barone. 14.1 (1994): 7-96.

Frost), a kritikusok mégis – például legközelebbi íróársához, barátjához, DeLillóhoz²⁰ képest – kevésbé termékenynek bizonyulnak az újabb regényeket olvasva. Mindez annál is zavarba ejtőbb, mert abban azért a megszületett kritikák maradéktalanul egyetértenek, hogy Auster monomániái műveiben oly mértékben nyilvánvalóak és megragadhatók, hogy rá teljes mértékben illik a közhely, miszerint ugyanazt a regényt írja minden szövegében. Olvasói táborá egyre növekszik, állítólag már az Államokban is a pult alatt tartják a könyveit, mivel tán ezeket lopnák el leggyakrabban.²¹ Ezen fölül Auster műveiben esetében a posztstrukturalista interpretáció számára vonzó lehet az elméleti nézőpont is, hiszen ezek a szövegek olyan teoretikus örökségekre épülnek, mint a nyelvontológiai státusza, a szubjektum diszkontinuitása, a befogadás aktusának apóriái. A kritikai lelkesedés lehátréplése a trológia után tehát esetünkben a kritika Austerhez való viszonyáról kell, hogy sokat mondjon.

A recepció teremtette furcsa helyzetben felmerül egy olyan vizsgálat lehetősége, ami az Auster-szövegekről írtak alapján nem pusztán egyes interpretációs stratégiák kritikáját, dekonstrukcióját tenné lehetővé, arra is rávilágíthatna, hogy a disszeminációra, az eldönthetetlenségekre koncentráló tekintet a szöveg mely aspektusait hagyja vakfoltban, vagy, hogy miért éppen a trológia értelmezésében volt érdekelt a kritika. Az eltérő műfajú, világú alkotások azonosságainak és különbözőségeinek felmutatásával egy ilyen vizsgálat kirajzolhatná azt a textuális teret/labirintust is, amelyet annak variációi az egyes művekben bebarangolnak. Ennek a kutatásnak paradox módon a *New York trológiát* mint vakfoltot kell körüljárnia, mert ez

²⁰ Auster DeLillóról mintázta a *Bezárt szoba* irigyelt írófiguráját.

²¹ Valószínűleg városi legenda, vagyis igaz. In: TWB p.5. Auster egy interjújában értetlenségét fejezi ki a lopások miatt: "Lehet, hogy a krimiszál miatt lopják a könyveimet. Fiatalabb koromban sok haverom lopott könyveket." (saját fordításom) "It could be that my work appeals to the criminal element. When I was young many of my friends stole books from bookstores." http://www.nytimes.com/2009/12/20/books/review/Rabb-t.html?_r=1 (hozzáférés: 2010.02.10.)

az a szöveghely, amit a kritika légiója centrumként jelöl ki, s amit ezért decentralálni, központi, hierarchikus pozíciójától megfosztani mindenképp szükségesnek látszik. Ez a lehet ség akkor vált igazán kézzelfoghatóvá, amikor 1995-ben a *Review of Contemporary Fiction* vállalásának sikerén felbuzdulva Dennis Barone²² szerkesztésében megjelent egy teljes egészében Auster munkásságának szentelt tanulmánykötet, a *Beyond the Red Notebook*²³. A tét els sorban az volt, hogy sikerül-e a trilógia és a korábban/kés bben született művek kritikai fogadtatása közti aránytalanságot felszámolni. A bevezet tanulmányban Barone kifejezi abbéli reményét, hogy a kiadvány elindít egy régóta kívánatos folyamatot; és valóban, egy kötet erejéig hiánypótló kritikai szövegek sora követi szavait. Barone az el szóban azt is megjósolja, hogy a kilencvenes évek végére az Auster-kritika „exponenciális növekedését”²⁴ figyelhetjük majd meg. Érthet bizakodása, hogy a töretlen olvasói sikert, Auster „kultikus” státuszát követve lassan az elmaradt kritika is beéri önmagát. Bár reprezentatív statisztikai felmérésnek nem tekinthet, talán mégis érdemes egy gyors találati listát összeállítani a világháló legnépszerűbb keres motorjának segítségével az egyes Auster-művekre lebontva.

²² Barone maga is azon a véleményen van, hogy Auster szembe megy az árral: "Az egyik példa olyan valakire - egy látszólag fuldoklóra -, aki a mindent elsöprő árral szemben úszik, Paul Auster." (saját fordításom) "One example of a man - a seemingly drowning man - swimming against this hegemonic tide is Paul Auster." In: Barone, Dennis. *Auster's Memory*. *Review of Contemporary Fiction* (1994 Spring), p. 32.

²³ *Beyond the Red Notebook*. Ed. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. A továbbiakban: BTRN

²⁴ „exponential growth” BTRN p. 1.

A keresés dátuma: 2009.12.08. Szintaxisa: „Paul Auster” + „Regénycím”	Google	Google Scholar	Google Scholar	Google Scholar	Google Scholar	Google Scholar
Találatok csoportosításának szempontjai:	az összes	az összes	1995-ig, a <i>BTRN</i> megje- lenésé- ig	a regény megjele- nését 1 számított <i>két</i> éven belül	a regény megjelenésé- t 1 számított <i>öt</i> éven belül	a regény megjelenésé- t 1 számított <i>tíz</i> éven belül
The New York Trilogy '87	485000	411	44	0	27	79
In the Country of Last Things '87	123000	165	27	2	11	37
Moon Palace '90	39900	313	27	7	27	80
The Music of Chance '90	63100	186	24	6	22	48
Leviathan '92	37200	296	29	8	32	75
Mr. Vertigo '94	37200	124	7	9	25	57
Timbuktu '99	34100	117	X	12	39	117
The Book of Illusions '02	286000	82	X	21	43	X (a keresés dátumáig: 82)
Oracle Night '03	24700	58	X	7	29	X (58)
The Brooklyn Follies '06	121000	44	X	18	22	X (44)
Travels in the Scriptorium '08	84100	28	X	10	14	X (28)
Man in the Dark '08	297000	14	X	8	X	X (14)
Invisible '09	166000	0	X	0	X	X

A táblázatban szereplő értékek nyilván több ponton is torzítanak ahhoz az ideális állapothoz képest, amelyben időrendben vizsgálható lenne a világ összes pontján megjelent valamennyi Austertől szóló esszé, recenzió és kritika. A világháló azonban mindenképp jó kiindulási pont.²⁵ A táblázat csupán a *Timbuktu* esetében támasztja alá Dennis Barone hipotézisét az Auster-kritika mennyiségének exponenciális növekedéséről, ugyanakkor az utolsó két oszlop közti értékkülönbség tendenciából az is

²⁵ Nyilván figyelembe kell venni, hogy a) az első oszlop a reklámanyagoktól a fórumok bejegyzéséig mindent tartalmaz; hogy b) az első két oszlop szinkron, kronológiai értelemben homogenizált állapotot rögzít; c) a Google.com Scholar szolgáltatása folyamatos szerzői jogi viták keretében áll, így a legkevésbé sem tekinthető még világgönytárnak; d) ugyanakkor elérhetővé tekintve a legközelebb áll hozzá.

kiolvasható, hogy a recepció érdeklődése folyamatos, és az idő haladtával valószínűleg megállapítható lesz egy, a trilógiához mérhető átlagérték. Mindezek közelítő megállapítások. A legújabb regény esetében például jelentős mértékben megemeli az általános találati számot, hogy reklámozott, hírértékkel szolgáló újdonságról van szó, ugyanakkor nyilván nem születhetett róla jóformán még recenzió sem.

Amennyiben hasonló keresést végzünk az Egyesült Államokban megjelent recenziók és tanulmányok között (a University of Minnesota adatbázisa alapján: <http://www.lib.umn.edu/indexes>), tendenciáit tekintve hasonló eredményre jutunk:

A keresés dátuma: 2010.03.01.	Szintaxisa:	„Auster, Paul”	+	„Regénycím”
Library of Minnesota (EBSCO HOST) Arts and Humanities index:	<i>Academic Search Premier</i> (Austerre összesen 204 találat)	<i>Essay and General Literature Index</i> (52 találat)	<i>MasterFile Premier</i> ("search on detailed display results") (289 találat)	<i>Periodicals Index Online</i> (58 találat)
The New York Trilogy ("City of Glass", "Ghosts", "The Locked Room") '87	21	5	76	8
In the Country of Last Things '87	4	2	21	3
Moon Palace '90	8	3	24	2
The Music of Chance '90	7	1	27	5
Leviathan '92	5	4	26	3
Mr. Vertigo '94	4	X	21	1
Timbuktu '99	6	X	20	X
The Book of Illusions '02	11	1	37	X
Oracle Night '03	10	X	28	X
The Brooklyn Follies '06	13	X	27	X
Travels in the Scriptorium '08	9	X	15	X
Man in the Dark '08	17	X	25	X
Invisible '09	11	X	34	X

A fenti táblázatok jelentését dolgozatomban számára annak egyértelmű alátámasztása adja (és ennyiben a mérések valamennyi értéke egy irányba mutat), hogy a *New York trilógia* kritikája oly mértékben felülreprezentált a többi műhöz képest (nyilván az idő elteltével ez csak hangsúlyosabbá vált), ami további magyarázatra szorul.

Mi történt, illetve mi nem történt a nyolcvanas évek elejétől a kilencvenes évek végéig tartó majd' másfél évtizedben, illetve azóta? És legfőképpen: miért? Hogy milyen mértékben, de főleg, hogy mi okból ilyen problematikus az Auster-kritika, az talán leginkább a hiánypótló esszékötetet szerkesztő Dennis Barone méltató szavaiból tudunk ki legvilágosabban:

»Bármilyen megtörténhet»: ez a mondat minden Auster-regényben megjelenik, és e könyvek arról az erőfeszítésről szólnak, ahogy az ember értelmet ad ennek a ténynek. Ezért kiemelkedő író Auster: ötvözte a *posztmodern* szubjektivitás kérdésfeltevését a *premodern morális kauzalitással*, és „megfelel mértékben” *realizmussal* elegyítette.”²⁶ (kiemelés tőlem)

²⁶ (saját fordításom) »Anything can happen»: this phrase occurs in all of Auster's books and these books are examinations of struggles to find one's way, to make sense of this fact. This is why Auster is a major novelist: he synthesized interrogations of postmodern subjectivities, explications of premodern moral causality, and a sufficient realism.« BTRN p.6.

2.1 A kötélháncs

A fenti kritikai méltatás összegubancolódott fogalmi hálója világosan mutatja, milyen problematikussá tud válni Auster interpretációja, amennyiben az a posztmodern esztétikai paradigma felől illusztratív céllal közelít ezekhez a szövegekhez. Nyilván nem állítható, hogy az effajta megközelítés eleve elhibázott lenne, de szükségesnek látszik az Auster-szöveg esztétikai vizsgálata előtt felfejteni annak ontológiai, ismeretelméleti elfeltevéseit; tisztázni azokat az alapfogalmakat, metaforákat, szimbólumokat, amelyek meghatározzák az irányt, ahonnan a szövegek kérdései érkeznek. A fent idézett kritikai megállapítás mögött meghúzódó elfeltevések vizsgálata, az azokra való rákérdés ugyanis többet mondhat el az Auster létrehozta formáról, mint maga a megállapítás. Erőltetett deus ex machina lenne csupán a véletlen fogalmának szerepeltetése a fikcióban? Ugyanazt jelenti-e a realizmus Lacan Valósa²⁷ után mint elvett? Lehet-e megfelelő mértékű beszélni olyan szövegek esetében, amelyek az egzisztenciális „végeken” játszódnak? És ha már morális a kauzalitás, miért kizárólag premodern?

„Akinek van annyi esze, hogy felpillantson a könyvéből, és megnézzze, hogy pontosan mi is van az orra előtt, annak számára nyilvánvaló, hogy a realizmus úgy, ahogy van, pusztán szélhámosság. Másképp fogalmazva: az igazság különösebb, mint maga a művészet. Az én célom, azt hiszem, éppen

²⁷ A fogalom Lacan 1953-as, "*Le symbolique, l'imaginaire et le réel*" című előadásában hangzik először.

az, hogy a regényeim legalább annyira különösek legyenek, mint a világ, amelyben élek.”²⁸

Barone realizmus fogalma nyilván nem azonos a fenti állítás realizmus fogalmával. Az első sokkal inkább a valósághoz²⁹ esztétikai normatívájához, a második egy ismeretelméleti törlésjelhez köthet. A két jelentés éppen ezért nem állítható egymással dialógusba. Mint arról a későbbiekben Beckett kapcsán részletesen is szó lesz³⁰, Auster saját kora esztétikai vállalásának azon forma megtalálását tekinti, mely képes magában foglalni a káoszt, felmutatni annak valódi jelentőségét, és lehetővé tenni az önmagán kívül található Én történeteinek megírását. Ezen a ponton egy, a kognitív pszichológia felől érkező megállapítást szeretnék idézni: "Izgalmas

²⁸ „Esztétikai szempontból a véletlen elemek bevezetése a a fikcióban legalább annyi problémát idéz el, mint amennyire megoldást jelent. Rengetegszer kaptam fejmosást ezért a kritikusoktól. A szó legkövetkezetesebb értelmében tekintem magamat realistának. A véletlen része a valóságnak, folyamatosan alakítanak bennünket a véletlen egybeesések erői, a váratlan események bénító gyakorisággal jelennek meg életünkben. Mégis az általános vélekedés szerint a regényeknek nem szabad bizonyos mértéken túl támaszkodniuk a képzelőerőnkre. Bármilyen, ami megokolatlanul történik, máris érthetetté, mesterkéltté, és „valószínűtlenné” válik. (...) Ezekben az (úgynevezett realista) regényekben minden szépen el van simítva, és ezzel az eseményeket egyediségüktől megfosztottan, beskatulyázva látjuk egy teljességgel kiszámítható, ok okozati viszonyokra épülő világban.” (saját fordításom) „From an aesthetic point of view, the introduction of chance elements in fiction probably creates as many problems as it solves. I’ve come in for a lot of abuse from critics because of it. Chance is a part of reality: we are continually shaped by the forces of coincidence, the unexpected occurs with almost numbing regularity in all our lives. And yet there’s a widely held notion that novels shouldn’t stretch the imagination too far. Anything that appears ‘implausible’ is necessarily taken to be forced, artificial, ‘unrealistic’. (...) Everything’s been smoothed out in these novels, robbed of its singularity, boxed into a predictable world of cause and effect. Anyone with wit to get his nose out of his book and study what’s actually in front of him will understand that this realism is a complete sham. To put it another way: truth is stranger than fiction. What I am after, I suppose, is to write fiction as strange as the world I live in.” In: Auster, Paul. *The Red Notebook and other writings*. London-Boston: Faber and Faber, 1995. pp. 116-117. A továbbiakban: TRN

²⁹ Az angolszász irodalomtörténetben a „verisimilitude” (lat. "az igazságnak hasonlatossága") fogalmát használják.

³⁰ „Nem azt mondom, hogy a jövőben megszűnik a művészi forma. Mindössze azt állítom, hogy új forma jön létre, amely képes magába fogadni a káoszt, és nem annak bizonyításán fáradozik, hogy a káosz voltaképp valami egészen más. ... Megtalálni azt a formát, mely képes helyt adni a rendezetlenségnek, ez korunk művésznének feladata.” (saját fordításom) „What I am saying does not mean that there will henceforth be no form in art. It only means that there will be a new form, and that this form will be of such a type that it admits the chaos and does not try to say that the chaos is really something else. ... To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now.” Dirver, Tom. *Beckett at the Madeleine*. In: *The Columbia University Forum*. Summer 1961. In: TAH pp.13-14.

kapcsolatok teremtődnek meg már a XX. század elejétől a mindentudó író és világos célrendszerű hűs világát felváltó cél nélküli benyomásokon és viselkedéstörvényeken alapuló írásmód között. (...) A régi regényírók az élet különös, kaotikus anyagából az egyszerű és világos racionalizmus szálát igyekeztek kibontani, optikájukban a cselekvést racionálisan megragadható indok szüli, majd a cselekvés új cselekvést vált ki. A kaland nem egyéb, mint cselekedetek világos oksági láncolata. A mai felfogásban nincsen külön Én, aki a történeteket rendezné egy karteziánus színházban. Maga a Self 'csupán' a történetek valamiféle közös nézőpontja lesz."³¹ A "premodern morális kauzalitás" visszafejtése helyett megindul a nyomozás a történet "közös nézőpontja": az olvasó, illetve a szerző után.

Mielőtt ezt a dolgozat rátérne Auster korai, az életművet megalapozó szövegeinek tárgyalására, elsődleges feladatommak tekintem annak a teoretikus térnek a körbejárását, melyben olyan fogalmak köré szerveződtek ezek a korai művek (Auster verseiben, prózájában, drámáiban, esszéiben egyaránt), mint a magány, a csend, az eltűnések és fehér terek, az emlékezet; illetve a fal és a képszimbólumai.

Auster francia irodalmi költéséről a későbbiekben lesz még szó, már csak azért is, mert igyekezett, és a mai napig igyekszik olyan műveket átültetni angolra, amelyek saját művészetének kiinduló pontjait jelentik. Így került sor Joan Miro, Jacques Dupin, Jean-Paul Sartre, Stephan Mallarmé és Jean Chesneux fordítására a *Random House Book of Twentieth-Century French Poets*³² antológiában, de részt vett egy-egy Jacques Dupin³³-, és Edmond Jabès-kötet szerkesztésében, fordításában is³⁴. Ezen versek

³¹ Pléh Csaba. In: <http://www.litera.hu/hirek/debreceni-irodalmi-napok-1> (hozzáférés: 2009.10.03.)

³² Auster, Paul, Ed. *The Random House Book of Twentieth Century French Poetry*. Vintage, 1984.

³³ *Jacques Dupin's Selected Poems*. Newcastle-upon-Tyne: Bloodaxe Books, 1992. (Ebben fordítóként működött közre P.A.)

³⁴ *If There Were Anywhere but Desert: The Selected Poems of Edmond Jabès*. Statiuon Hill Press, 1988. (Ehhez P.A. elszót írt.) Eric Gould szerkesztésében korábban megjelent már kötet: *The Sin of the Book*:

esetében inkább beszélhetünk pretextusokról, mint Knut Hamsun *Éhség*³⁵ cím regényének esetében, amely pretextusként egyszerre el feltételezi, de co-textusként meg is szólítja az olyan kulcsregényeket, mint a *New York trilógia*, vagy a *Máról holnapra*³⁶. Mégis az egész életm ben talán ha egy-egy pont akad, ahol Auster szinte szó szerint visszhangoz egy nem beidézett gondolatot. A példában szerepl két mondat közti szintaktikai, gondolatrítmus-béli különbség érezhető az értelmezés folyamatában, a stilisztikai szándék eredményeképp jön létre. Maurice Blanchot *L'espace littéraire* cím , immár magyarul is olvasható alapk munkája éppen 1982-ben, *A magány feltalálása* kiadásának évében jelenik meg angol fordításban, és Auster hivatkozásaiból feltételezhető , hogy ekkor már jól ismerte az 1955-ös francia eredetit. Auster pályája kés bbi szakaszában két Amerikában megjelent Blanchot-kötet munkálataiban is részt vesz fordítóként; az első a *Vicious Circles: Two Fictions & After the Fact*³⁷ (1985), amit majd' másfél évtizeddel kés bb egy kompiláció, a *Station Hill Blanchot Reader*³⁸ (1998) követ.

A '82-es, szövegh angol fordítás egyik mondata így hangzik:

"Memory says of the event: it once was and now it will never be again."³⁹

Edmond Jabès. Lincoln and London Nebraska U.P, 1985. Ennek függelékéként *The Book of the Dead: an interview with Edmond Jabès* címmel Auster interjút is készített a költ vel.

³⁵ Az 1967-es Robert Bly-fordításhoz 1998-ban írt Auster el szót.

³⁶ Auster, Paul. *Máról holnapra: a korai kudarcok krónikája*. Budapest: Európa, 2009.

³⁷ Blanchot, Maurice. *Le Ressassement éternel*. 1951. valamint *Après Coup*. 1983.

³⁸ Blanchot, Maurice. *The Station Hill Blanchot Reader*. Trans. Paul Auster, Lydia Davis and Robert Lamberton. Station Hill-Barrytown Ltd., 1998.

³⁹ "Az emlékezet annyit mond az eseményr l: egyszer volt, és már soha nem lesz többé." In: Blanchot, Maurice. *The Space of Literature*. University of Nebraska Press, 1982. p. 30.

Auster félre/elolvasatában ugyanez *A magány feltalálása* utolsó mondataként:

"It was. It will never be again. Remember."⁴⁰

A stilisztikai aszketizmus, a lecsupaszított, csonkolt, szikár és csontszerű felszólító szerkezet; az elhagyható, elhagyandó fölösleget betöltő lakunikus *r*⁴¹ megerősíti a párhuzamosságokat, melyek Auster egyik legfontosabb munkájában, *Az emlékezet könyvében* találkoznak végül⁴². Valószínűleg nem túlzott merészség egy adott szerzővel kapcsolatban kiemelni valamely kortárs szerepének fontosságát, de egy teoretikus munkát valamely szerző értelmezésével kapcsolatban megkerülhetetlennek tekinteni már könnyen a bálványimádás vádját vonhatja maga után. Dolgozatomban egyik hipotézise mégis az, hogy amennyiben összeolvassuk a Blanchot teorémáit az Auster-szöveggel, elkerülhetjük annak fenyegető veszélye, hogy az utóbbi értelmezése a posztstrukturalista fogalomtár felmondásává szélküljön.

Az Auster által saját maga számára megteremtett kánon természetesen nem egyetlen névből áll, és bár a választott elődök kirajzolta hagyomány íve diakrón módon messzire nyúlik, a személyes kánonba sorolt szövegek mindenképp társ-szövegei, co-textusai is az austeri életműnek. Az eddig felsorolt jelenbéli és a háború utáni félműlthöz tartozó szerzőkön kívül Auster írásaiban néven nevezve jelen van többek között Szent Ágoston, Marco Polo, Miguel de Cervantes, Leopardi, Hölderlin, valamint két későbbi német (német nyelven író): Kafka és Celan; aztán következnek az amerikai transzcendentalisták, romantikusok és kortársaik: Poe, Hawthorne, Emerson,

⁴⁰ (saját fordításom) "Volt. Nem lesz többé. Emlékezz." TIS p. 185.

⁴¹ Hiányos, csonka szöveg. In: Malmgren, Carl D. „From Work to Text”: *The Modernist and Postmodernist Künstlerroman*. In: *Novel* 21.1, 1987. p. 22.

⁴² TIS pp. 70-172.

Thoreau, Whitman; az oroszok: Tolsztoj, Dosztojevszkij, a franciák, Montaigne, Mallarmé, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, a szürrealizmus, a dada, és eminensen Beckett. Interjúkban, írásaiban Auster megemlíti a klasszikus teoretikusokon kívül Bataille-t⁴³, Lacant⁴⁴, mégis a legelrugaszkodottabb vonatkozási rendszer, amit megad, egy equilibrista, egy francia kötéltes, Phillippe Petit akcionizmusa⁴⁵. Auster Petit határsértései és határon levése apropóján a következőket írja a tiszta művészetről: „A felhők között járt kötéltánc nem a halál művészete, hanem az életé – mégpedig a legvégletesebb módon megélt élet művészete. Vagyis azé a művészeté, amely ahelyett, hogy elbújna a halál elől, egyenesen a szemé közé néz.”⁴⁶ Annak megéretéséhez, hogy a magasban kifeszített drótkötélen egyensúlyozó művész gerilla-akcióiban mit lát Auster tekintete, olvasójának előbb Orpheusz pillantásán szükséges keresztülhatolnia.

⁴³ TRN p. 113.

⁴⁴ TRN p. 143.

⁴⁵ Petit, Phillippe. *Felhőkkel táncoló*. Partvonal könyvkiadó, 2008. A nemzetközi kiadás eredeti címe *To Reach the Clouds* volt. Auster is lefordította: Petit, Philippe. *On the High Wire*. Trans. Paul Auster. New York: Random House, 1985. A *Vertigóval* való párhuzam nyilvánvalóbb már nem is lehetne. Auster egy teljes esszét szentel Petit-nek, vö. *On the High Wire*. In: Auster, Paul. *The Red Notebook*. London-Boston: Faber and Faber, 1995. pp. 88-98. A továbbiakban: TRN

⁴⁶ (saját fordításom) "High-wire walking is not an art of death, but an art of life - and life lived to the very extremem of life. Which is to say, life does not hide from death, but stares it straight in the face." TRN p. 98.

III. Az irodalmi tér

Mottó: „Valamit meg kell érteni: nem mondtam semmi rendkívülit, de még meglep t sem. Minden, ami rendkívüli, csak azután következik, hogy befejeztem. De arról többé képtelenség beszélnem.”⁴⁷
Paul Auster Blanchot-idézete

A jellegzetes Auster-h s igen hasonlatos Knut Hamsun *Éhségének*⁴⁸ utcákon kóborló költ jéhez, a tér azonban a nyilvánvaló párhuzamok ellenére különböző bb már nem is lehetne a tizenkilencedik századi Krisztiániától. A céltalanul sodródó, saját elt néséhez közelít protagonista léptei nem pusztán egzisztenciális kérdések feltevésére szolgálnak ürügyül. Mi készíti az író írásra? Honnan származik az efféle vállalat eredete, és vajon mi lehet az azt el feltételez kreativitás forrása? Mi az olvasó szerepe? Miként közvetíthet a m jelentése? Milyen módon vethet össze az írás/olvasás aktusa más egyéb emberi tevékenységekkel? Hogyan fonódnak össze az emberi állapottal annak irodalmi, filozófiai, társadalmi, politikai és történelmi dimenziói? Egyszer bben: ki az író, ki az olvasó és mi a m ? Maurice Blanchot *Az irodalmi tér*⁴⁹ cím összefoglaló munkájában paradox módon ezek a kérdések a válaszadás akadályává, de egyszersmind magukká a válaszokká, illetve a válaszadás lehet ségeivé is válnak. Miel tt a kötet ötödik fejezetében helyet foglaló (korábban és kés bb külön is megjelentetett) *Orpheusz pillantásával* részletesebben is foglalkoznék, el bb egy kitér vel nagy vonalakban szükséges vázolni azt a kontextust, amit ez az esszé *Az irodalmi tér* cím kötetben kap.

⁴⁷ (saját fordításom) „One thing must be understood: I have said nothing extraordinary or even surprising. What is extraordinary begins at the moment I stop. But I am no longer able to speak of it.” TIS. p.63.

⁴⁸ Hamsun, Knut. *Éhség*. Háttér Kiadó, 2001.

⁴⁹ Blanchot, Maurice. *Az irodalmi tér*. Kijárat Kiadó, 2005. A továbbiakban: AIT

Blanchot értelmezésében az irodalmi tér fogalma olyan nehézségekkel szembesíti az olvasót, amelyek létezésér l addig valószínű leg sejtelve sem volt. Hiszen ahhoz, hogy olvasókká váljunk – a szerz állítása szerint – nem szükségeltetik semmilyen különösebb tehetség vagy szakértelem. Ugyanis az olvasás a világ leginkább magától értet dolga: egyszer bb már nem is lehetne, mindössze gyengeség és bizonytalanság igényeltetik hozzá a vállalkozó kedv közönség részér l – e kett viszont minden mennyiségben. Blanchot m ve az irodalom tereként paradox, idegenszer , unheimlich⁵⁰ teret határoz meg. Következzék néhány idézet a kötetb l ezen utóbbi állítás megtámogatására. A m r l a szerz ezt írja: „A m középpontja az eredetként értett m ; az a pont, melyet soha nem érhetünk el, de az egyedüli, melynek elérése megéri a fáradságot.”⁵¹ Az íróról: „A m azt követeli az írótól, hogy veszítse el egész „természetét”, teljes jellemét, s hogy miután az „Én”-re vonatkozó döntésben már megsz nt a viszonya a többi emberhez és önmagához, váljon azzá az üres helyé, ahol a személytelen állítás jelentkezik.”⁵² „M vésznek lenni (...) olyan tudást követel, mely hatalmas tudatlanságból fakad.”⁵³ Az olvasóról: „Az olvasás még tehetséget se igényel.”⁵⁴ „Az olvasással (...) tehát nem újraírjuk a könyvet, hanem elérjük, hogy a könyv megíródjék vagy meg *legyen* írva.”⁵⁵ Ez az olvasás könnyed, ártatlan igenje. Ebben a térben a totális kudarc és szorongás „könnyedséggé és boldogsággá válik.”⁵⁶ És hogy egy újabb visszavonással zárjuk a paradoxonok sorát, végül egy idézet magáról a

⁵⁰ Freud, Sigmund. *The Uncanny* (1919). Rivkin, Julie and Ryan, Michael. *Literary Theory An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers Inc., 2001.

Eredetiben: Freud, Sigmund. *Das Unheimliche*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 12. Frankfurt am Main, 1986. pp. 229-268.

⁵¹ AIT p. 38.

⁵² AIT p. 39.

⁵³ AIT p. 156.

⁵⁴ AIT p. 156.

⁵⁵ AIT p. 158.

⁵⁶ Blanchot itt Kafkát idézi: „Az *átváltozás* [...] olvashatatlan [...], gyökeresen elhibázott.” Uo. p. 162.

m vészetr l: „[A] m vészet a boldogtalanság tudata, nem pedig annak kompenzációja.”⁵⁷ Hiszen – mint azt Blanchot az *Orpheusz pillantásában* kifejti – a kudarc, a jelentés nélküliség, a lényegtelenség, a tévedés kockázata lehet az egyetlen, ami „bármiféle hitelesség forrásaként tárulhatna fel.”⁵⁸ Az *irodalmi tér* teljes szövegére jellemző az ehhez hasonló önkíoltó, önkíoldó definíciók (Blanchot későbbi munkáiból el is t nnek az ilyen frappánsan idézhető kijelentések), melyekkel a kötet – legyen bár szikáran elméleti – kimozdítja, "otthontalanná", önmaga számára is ismeretlenné teszi olvasóját.

Blanchot *Az irodalmi térben* Hegel filozófiájára alapozva⁵⁹ a negációban látja a dialektika mozgatóját, a halálban tételezi azt a kreatív er t, mely a történelem alakulásáért felel s. A történelem folyamata jelentésrögzülések, értéktulajdonítások sokaságát halmozza fel, ezzel az ismeretlent ismer ssé változtatja, hogy az újabb és újabb kivívott eredmények révén egyre szabadabbá tegye a fokozatosan önmaga urává váló embert. A történelem maga mögött hagyja a m vészetet, a tudni nem érdemes dolgok tárházát, a kételyek, az eldönthetetlen kérdések birodalmát, amint az emberi szabadságért cserébe maga mögött hagyta a szent titkokat is. Blanchot figyelme azonban éppen ezt a területet vizsgálja: a felhalmozott részletekből egésszé összeálló masszívumból kizárt m vészetet. Nem a Barthes-i értelemben vett klasszikus⁶⁰ (székre szabott pluralitású) művet vizsgálja – mely tehát része a történelemnek –, nem a konzervált, megőrzött kulturális tárgyak lajstromozott mementóit. Nem az emberi teremtett történelem állította emlékműveit kutatja, hanem a negáció örökkönvélésében lévő, ezért kimeríthetetlen kreativitását, a magány szüntelen mormoló fehér

⁵⁷ AIT p. 53.

⁵⁸ AIT p. 142.

⁵⁹ Jegyzeteiben Hegel *Esztétikai előadások* és *A szellem fenomenológiája* című műveit jelöli meg Blanchot.

⁶⁰ Barthes Roland. *S/Z*. Budapest: Osiris Kiadó, 1997. p. 14. Továbbiakban: *S/Z*

zaját, a pusztulás hatalmát és birodalmát. „A halál az abszolút jelenvalólétlehetetlenség lehet sége”⁶¹ – írja Heidegger. „A halállal a jelenvalólét a maga *legsajátabb* létképességében áll küszöbön önmaga számára.”⁶² Ebben a lehet ségben a jelenvalólét egyenesen saját világban-benne-létére megy ki a játék. Halála a többé-nem-jelenvaló-lenni-tudás lehet sége.” „A jelenvalólét, amíg egzisztál, faktikusan meghal, de mindenekelőtt és többnyire a *hanyatlás* módján.”⁶³ Ez a lehetetlenség lehet sége, az egzisztálás esztétikuma. Ez az a lehet ség, amely minden más lehet séget megelőz, amely nélkül nem létezhet történelem, de aminek (f)elismerése nélkül – mint Blanchot hangsúlyozza – nem létezhet hitelesség⁶⁴ sem. Blanchot rendszerében a „m követelése” tehát maga a halál. A vég felől lehet vé váló kezdet az eltűnésben nyilvánul meg. A visszahúzódó, eltűnésben lévő létezésben feltűnnek a létezők. „Minden a látás mozgásában zajlik le, amikor a mozgásban a tekintetem már nem előre irányulva (...) visszafordul, hogy „mintegy a válla fölött” nézzen vissza a dolgokra, hogy elérje azok „bezáruló létét”, melyet ekkor beteljesültnek látok, (...) a dolgok úgy jelennek meg, ahogyan a lét ártatlanságában vannak (...) eltávolodva attól, aki hagyta őket.”⁶⁵ Orpheusz pillantása Eurüdikére, a műalkotásra tehát „az eredet bizonytalanságához való nosztalgikus visszatérés.”⁶⁶ Eurüdiké az alvilágban válik azzá, ami: művé. „[A]mikor az

⁶¹ Heidegger, Martin. *Lét és Idő*. Budapest: Gondolat, 1989. p. 430.

⁶² Blanchot a *Lét és idő* fentiekben idézett szöveghelyén a következőket jegyzi meg: „Egyébként az „eigen” szó kétértelmű sége („*der eigene Tod*”, azaz „a saját halál”), mely egyrészt jelenti a személyest, de az autentikust is, az a kétértelmű ség, mely körül Heidegger látszik mozogni akkor, amikor a halálról mint az abszolút saját lehet ségről beszél, amivel azt akarja mondani, hogy a halál a szélső séges lehet ség, az, ami az Énhez a legszélső ségesebb felől érkezik, de ami egyúttal az Én legszemélyesebb eseménye is, az, ahol leginkább állítja önmagát, s teszi ezt a legautentikusabb módon.” AIT pp. 120-121.

⁶³ Uo. pp. 429-431. Ennek az egzisztencialista szabadesésnek az esztétikáját testesíti meg/testetleníti el az éhez művész.

⁶⁴ AIT p. 142.

⁶⁵ AIT p. 121.

⁶⁶ AIT p. 143. Lásd "A jelen iránti nosztalgia." (saját fordításom) "Nostalgia for the present." TIS p. 76. „A szöveg a *déja vu* végtelen textusába ágyazott szövet vagy hálózat.” Carl D. Malmgren kommentálja így Barthes *A szöveg öröme* című esszéjét. (saját fordításom) „The text is a network or tissue located in

éjszakában minden elt nt, el t nik a „minden elt nt.” Az éjszaka (ez a *jelenés*, *kísérter*⁶⁷), „(...) a „minden elt nt” megjelenése”. Az el t nés elt nése kísértetként jelenik meg, mert nem a vég bekövetkeztét jelenti, a halasztódó vég álcája mögött sokkal inkább az a felismerés történik, ismétl dik meg újra és újra, hogy a kezdet kijelölhetetlen, hogy az erre irányuló valamennyi erőfeszítés eleve lehetetlen és kudarcra ítéltetett. A m immanens voltának felemel és egyben lesújtó felismerése feloldódik ebben a végtelenített megkett zöttségben⁶⁸ a „meghalás örök kínjaiban⁶⁹”, a kitartott, „az eltávolított halálban”⁷⁰.

the infinite text of the *déjà vu*.” In: Carl D. Malmgren. *From Work to Text*. In: *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 21, NO.1 (Autumn, 1987), p. 22.

⁶⁷ AIT p. 133. A magyar szövegváltozatból itt az „apparition”, „jelenés” kifejezés fordítása kimaradt. Auster „ghost”-jainak, szellemeinek vonatkozásában azonban alapvető fontosságú.

⁶⁸ Az egymással szembe fordított tükröz d felületek megjelenítésére Auster történeteiben a Doppelgängernek szolgálnak eszközül.

⁶⁹ AIT p. 47. Itt Blanchot Kafkát idézi: „Mások is ingadoznak, de alsóbb tájakon, nagyobb erő birtokában; ha elesni készülnének, megfogják őket a rokon, aki ebből a célból megy mellettük. Én azonban ott fenn ingadozom, ez nem halál sajnos, de a meghalás örök kínjával egyenlő.”

⁷⁰ AIT p. 47. Auster álneven írt ponyvája, a *Squeeze Play* egy baseball játékos dilemmájában tematizálja a következőkben idézett gondolatot. „[A]z önmagában való kételkedés, ami tehetségének kérelhetetlenül bizonytalan lényegéhez kapcsolódik, és ami „kiszámíthatatlan”, illetve az érzés, hogy ez a bizonytalanság – a tény, hogy az írás nem olyan képesség, mely felett rendelkezhetünk – a m széltségéhez tartozik, a központi, halálos követeléshez, ami „nem halál sajnos”, hanem az eltávolított halál, „a meghalás örök kínjai.” Uo.

3.1 Az orfikus tér

Mottó: „A halállal kezdeni. Visszaküzdeni magam az életbe, és aztán, végül, visszatérni a halálhoz.”⁷¹ Paul Auster

Rainer Maria Rilke:

Sonette an Orpheus

9

Ki a holtak ligetébe lenn
dalolt egyszer legalább,
az zengheti el csak a végtelen
magasztalás dalát.

Kibesrü mákon-ital
csurgott, vak lombok alatt:
fülében az isteni dal
örökkön bennmarad.

Megzavarodhat a víztükör,
futhat a szín-csuda: tündököl
és éles a kép.

Csak ott, hol a kezdet és a vég
egybeesik, lesz a dal
örök-fiatal!

(Képes Géza fordítása)

IX

Nur wer die Leier schon
hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.

Nur wer mit Toten vom
Mohn
aß, von dem ihren,
wird nicht den leisesten
Ton
wieder verlieren.

Mag auch die Spiegung
im Teich
oft uns verschwimmen:
Wisse das Bild.

Erst in dem
Doppelbereich
werden die Stimmen
ewig und mild.

9

Csak ki az árnyak alatt
már állt a lanttal,
zengi örökre a dalt
mély ámulattal

Csak ki már mákonyukat
holtaknak ette,
bármilyen halk, szavukat,
sosem feledte.

Tünet a tó tükörén,
csak a tudatban
éljen a kép!

Egy másik létnek ölen
lesz dalod majdan
örök és szép.

(Farkasfalvy Dénes
fordítása)

⁷¹ (saját fordításom) „To begin with death. To work my way back into life, and then, finally, to return to death.” TIS p.63.

Maurice Blanchot Rainer Maria Rilke kései versein, a *Duinói elégiák* és a *Szonettek Orpheuszhoz*⁷² című ciklus értelmezésén keresztül határozza meg azt, amit orfikus térnek⁷³ nevez. Az orfikus tér tárgyalására *A halál tere és a m* alfejezetéként kerül sor, ebben a szerző a Rilke-szonettek kétértelmezéseiben mutatja fel az orfikus tér kettősségét. Blanchot olvasatában Rilkénél Orpheusz alámerülése a halálba nem a költő önmagához vezető újaként jelenik meg: semmiképpen sem jelenti a költő megistenülését, a halál legyőzését az elmúlás hozta átváltozás beteljesülésében. Orpheusz itt sokkal inkább a folyamatában beálló átváltozás, aki az eltűnéstől való szorongásban dallá, nyelvvé válik, aki azért ír, hogy meg ne szűnjön létezni, s így válik a meghalás tiszta mozgásává, az írás terévé és eredetivé. „Tűnhet a tó tükörén, / csak a tudatban / éljen a kép!” És éppen ebben rejlik az orfikus tér kettőssége. Orpheusz eredetként elindul az alvilágba, s ezzel megteremtődik a költő, „saját halálunk megellegezett tudásának hordozója”⁷⁴ számára a lehetőség a megszólalásra. „Ki a holtak ligetében lenn / dalolt egyszer legalább, / az zengheti el csak a végtelen / magasztalás dalát.” A m vészlet „önmagához vezető útja” azonban azon kívül, hogy örökösen visszautal a költemény, az írás eredetéhez egyben a halál személytelenségének folytonos megtapasztalásához vezet el: oda, ahol az Én megtapasztalja, hogy valaki más, hogy nem „én beszélek”, hogy „én nem tudok beszélni.” Hogy az Én harmadik személy, és halott.

Ebben a kettősségben a személyesből a személytelenbe vezető átalakulás egyrészt az eredethez mint végtelenhez, másrészt a halálhoz mint végtelenhez egyaránt

⁷² Rilke, Rainer Maria. *Duiniser Elegien Die Sonette an Orpheus*. Reclam, 1997 (1923). A fent idézett szonettet Blanchot művei nem tárgyalják.

⁷³ AIT p. 126.

⁷⁴ AIT p.114.

kötött. Ezzel végtelenül változtatja át magát a halált is: szünet nélkül fennálló mozgássá teszi. „Csak ott, hol a kezdet és a vég / egybeesik, lesz a dal / örök-fiatal!” Az írás orfikus terének eredetében és végében Orpheusznak örökösen a nemlétben kell visszatérnie a léthez. Az orfikus tér a mondás és megértés hiányban megmutakozó képességének lehetetlensége, eredet és cél mozgásban lévő végtelenje, az a hely, ahol az Én mindig a kívülhöz tartozik. „Tiszta ellentmondás”⁷⁵.

3.2 Orpheusz pillantása

Mottó: „[A]mint a történet véget ér, önmagát mondja tovább. Még akkor is, ha a szavak már elfogytak.”⁷⁶ Paul Auster

„Amikor Orpheusz alászáll Eurüdikéhez, a m vész az az er , amely által megnyílik az éjszaka.”⁷⁷ Orpheusz mítoszában a költészetnek élő férfiú beleszeret Eurüdikébe, aki Orpheusz számára a szerelem lírájának egyetlen ihlet forrása, eredete, tárgya és megtestesülése. Eurüdiké nem kap különálló mítoszt a görög mitológiában, létezése haláláig az őt megéneklő Orpheusz teremttette létezés; a m , a világosságot körülölel „első éjszaka”⁷⁸, a benső segítség és intimitás harmonikus tere. Amikor azonban a költő leszáll az alvilágba, hogy visszahozza elhalt kedvesét, már nem az ihlet forrást jelentő alakhoz közeledik, hanem magához az ihlet, az eredetiség és a m vész forrásához, a név és a fátyol mögött rejtező zárt, sötét központi tér magjához,

⁷⁵ AIT p.127. Vö. Rilke sírfeliratával: "Rózsa, ó tiszta ellentmondás, öröm / senki álma se lenni annyi szemhéj / alatt." (Hajnal Gábor fordítása.)

⁷⁶ TIS p. 67.

⁷⁷ AIT p. 140.

⁷⁸ Uo.

a „*másik* éjszaka” pillanata felé. Ez a másik éjszaka *jelenés*⁷⁹, a jelen nem lét (meg)jelenése, az elt és felt nésének kísértete. Amikor a vég kezdetét veszi, amikor minden kezdet igazsága megsokszorozódik és burjánzásba kezd,⁸⁰ valójában nem maga a vég kezd dik el, és nem is valódi kezdet ez, sokkal inkább a kezdet kezdetének lehetetlensége az, ami újra- és újraindul végtelenített végként álcázva magát. A másik éjszaka elrejtí az, ami felfedhetné, s kizárólag csakis az áthaladás pillanatában mutatja meg önmagát. Innen származik örök ártatlansága, az újszerűség, érintetlenség, a jelöletlenség kimeríthetetlen ereje. „Orpheusz bármit megtehet, de nem nézhet szembe e „ponttal”, nem nézheti az éjszakában az éjszaka középpontját.”⁸¹ És újra idekívánczik a m követelésével kapcsolatban már idézett mondat: „A m középpontja az eredetként értett m ; az a pont, melyet soha nem érhetünk el, de az egyedüli, melynek elérése megéri a fáradságot.”⁸² Ez a másik éjszaka az ontológiai értelemben vett kívül levés éjszakája. „[A] *másik* éjszaka (...) a „minden elt nt” megjelenése.”⁸³ A meg nem lelt halál, az elfeledett feledés, a hiányzó r tere.

A sötétség e középpontjával azonban lehetetlen szembenézni. Miután hatalmával meglágyítja Hádész és Perszephoné szívét, Orfeusz szigorú parancsot kap: míg ki nem vezeti az éjszakából Eurüdikét, nem pillanthat vissza rá. A parancsban két kérdés is rejlik. Egyrészt, hogy vajon mi tarthatja vissza Orpheuszt a megszegését l, de még sokkal inkább az, hogy mi készítené – mégpedig sürget er vel – arra, hogy mégse tartsa be ezt az egyetlen kitétel. Az els kérdésre – hogy mi tarthatná vissza –, nyilvánvalónak látszik a válasz, hiszen árulást követne el szerelmével szemben. (A mítosz egyik változata szerint Eurüdiké – abban a hitben, hogy Orpheusz önszántából

⁷⁹ Az eredetiben „apparition”, jelenés, kísértet. AIT p. 133.

⁸⁰ Vö. *A m tere és követelése*, AIT pp. 33-40.

⁸¹ AIT p. 140.

⁸² AIT p. 38.

⁸³ AIT p. 133.

mutat neki hátat – maga könyörög, hogy nézzon vissza rá egy pillanatra, s Orpheusz képtelen ellenállni a kérésnek). A költő lerombolná a művet – mely abban a pillanatban örökre elveszne –, hogy visszatérjen a sötétségbe (erre rímelt az elveszett remekmű toposza a művészettörténetben). Orpheusz így megfosztaná magát Eurüdikétől mint szerelemtől, mint műtől és első éjszakától. Orpheusz azonban szükségszerűen megfelelkezik mindháromról, hiszen a mű végső követelése nem a mű létrehozása, hanem az eredet középpontjának megragadása, amely „az egyedüli, mely megéri a fáradságot”⁸⁴. A mű mértéktelen követelése szembefordulni, és belepillantani abba a pontba, ahol „a lényeg megjelenik, ahol lényegi és lényegileg látszat.”⁸⁵ az éjszaka szívében.

Orpheusz számára elkerülhetetlen, hogy megszegje a parancsot, hiszen éppen azért indult útnak, hogy Eurüdikét megpillanthassa a „másik éjszakában”, mivel már kedvesként is műbe zárta, nyitott intimitásában is lezárta, közelségében is eltávolította magától. Eurüdiké mindig is mű volt, a dal isteni szépségének ürügye, s mítoszbeli szerepe tulajdonképpen attól a pillanattól kezdődik, hogy egy kígyó véletlenül megmarja, s így meghalhat. A költő a mű mértéktelen, túlhajszolt, felgerjesztett követelésével a remekművet keresi mohó tekintetével. Orpheusz Eurüdikét mindig már láthatatlanságként, az idegenségként, a halál teljességeként kívánja megpillantani. A pillantás áthaladó mozgásában Orpheusz maga is távolsággá, halállá, csenddé: kísértetté válik. Nem meghal, hanem a végtelen távollétben felfüggesztődik, létezése: „se él, se holt”. S mindezért valójában Eurüdiké, a mű a felelős, mert az út, ami Orfeuszt idáig vezette. „[A] mű egyre inkább arra törekszik, hogy kinyilvánítsa a mű tapasztalatát, mely nem egészen megalkotásának tapasztalata, nem is technikai kivitelezésének

⁸⁴ AIT p. 38.

⁸⁵ AIT p. 140.

tapasztalata, hanem az, amelyik a m vet a kezdet fényét l visszavezeti az eredet sötétségébe, s a ragyogó megjelenést ("apparition"), amelyben a m megnyílik, aláveti a rejt zködés nyugtalanságának, amelyben magába zárul.”⁸⁶

3.3 A lacani Tekintet

Hogy pontosan mi történik, illetve mi nem történik meg a pillantás pillanatában, annak vázolásához *A pszichoanalízis négy alapkoncepciója*⁸⁷ cím Lacan-m anamorfózissal foglalkozó részének fogalmi keretét és diagramjait kívánom felhasználni, majd Blanchot Orpheusz-értelmezését felhasználva kiterjeszteni.

Jacques Lacan a „Tekintet”⁸⁸ fogalmát az anamorfózis tárgyalásának kapcsán értelmezi. Ezt a képz m vészetben ismert technikát az udvari szerelem összefüggésében tárgyalja. Az anamorfózisra leggyakrabban felhozott példa Holbein 1533-ban festett, *Követek* cím képe, ahol az utalásokkal, szimbólumokkal terhelt kép alján egy els pillantásra felismerhetetlen folt látható, amir l a figyelmes szemlél hamar kiderítheti, hogy valójában egy perspektivikusan torzított, megnyújtott koponya képe, amely megfelel szögb l nézve a rövidülés révén nyeri el pontos arányait. A tizenhatodik-tizenhetedik században népszerű trükköt úgy lehetett m ködésbe hozni, hogy egy lépcs feljáró mellett helyezték el a falon, így a fokokon felkaptató néz el tt fokozatosan tárult fel folyamatos térbeli rövidülés során az eredetileg értelmezhetetlen látvány. Lacan számára az anamorfózis példája arra szolgál bizonyságul, hogy a tekintet

⁸⁶ AIT p. 169.

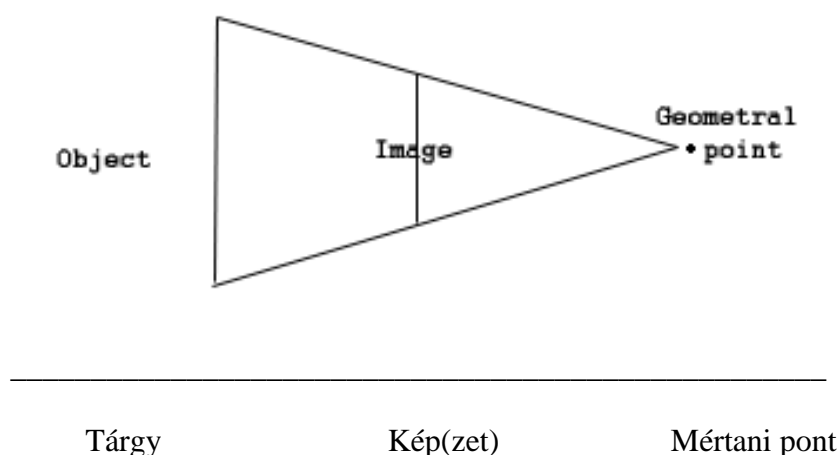
⁸⁷ Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Ed. Jacques-Alain Miller, Trans. Alan Sheridan, New York: W.W. Norton & Company, 1981. Továbbiakban: FFCP. Eredetiben: Lacan, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973.

⁸⁸ Angolul Blanchot pillantása ugyanaz a f név, „the gaze” (of Orpheus), mint Lacan tekintete. Franciául is „le regard” mindkett , mindössze a magyar fordításokban van különbség „pillantás” és „tekintet” között.

nem más, mint a látás terén értelmezhető *object petit a*⁸⁹. A központi, centrális nézőpont ugyanis vakfoltban hagyja a látványt („memento mori”), némi digresszió árán laterális, decentrált szemszögéből a befogadó viszont azt látja, hogy nem nézi a képet, hanem a koponya nézi azt. A kép a saját vágyát közvetíti.

Lacan három képben ábrázolja a tekintet és a tekintett viszonyrendszerét.

Első kép:

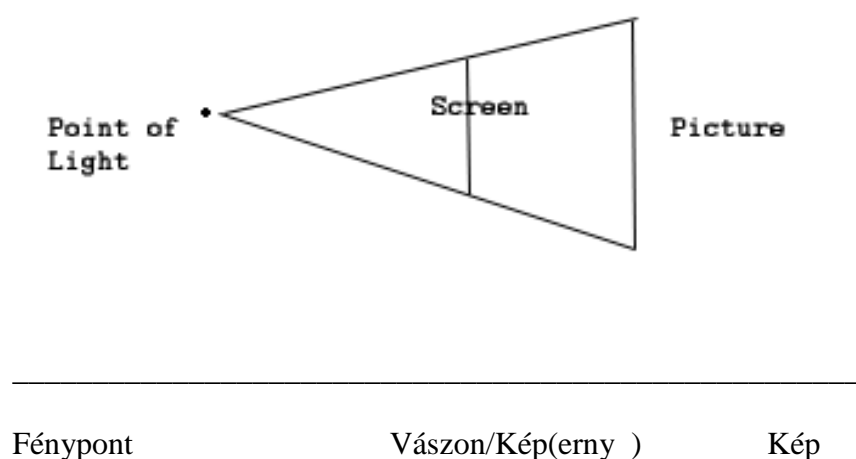


Az első kép a befogadás aktusának hagyományos, geometrikus ábrázolását adja. A mértani pont azt a helyet jelöli, ahonnan a szubjektum (esetünkben a művész) megfigyeli (mint Szem) az ábrázolás tárgyát, melyet a kép keretébe feszítve, annak közvetítésében lát. A keret határolta terület elképzelhető keretként, áttetsző üveglapként, de a vászon felületeként is; mindenestre a tárgy képzetét jelöli, amely kikerülhetetlenül

⁸⁹ „Az *object a* olyan valami, ami a szubjektumban, annak megkonstituálódása érdekében szervként elkülönítette magát. A hiány – vagyis a fallosz – szimbólumaként szolgál, nem mint olyan, hanem a hiány értelmében. Ezért olyan tárgynak kell lennie, amely elszűrő is leválasztható, másodsor pedig a hiánnyal tart kapcsolatot.” (saját fordításom) „The *objet a* is something from which the subject, in order to constitute itself, has separated itself off as organ. This serves as a symbol of the lack, that is to say, of the phallus, not as such, but in so far as it is lacking. It must, therefore, be an object that is, firstly, separable and, secondly, that has some relation to the lack.” In: FFCF p. 112.

közvetíti a szubjektumnak a valósággal formált viszonyát. A Szem és a Tekintet ebben a modellben egybeesik, a művész hatalmának biztos tudatában tekint végig az elébe táruló látványon. Mivel azonban a tekintet mindig már a képen (keret, felület, határ) keresztülhaladva jut el a tárgyig, a Valóshoz a Kép(zetes)en át vezet út a befogadás folyamatába bevonja a megfigyelő viszonyát a megfigyelthez.

Második kép:



A második kép az alanyt nem befogadóként ábrázolja, aki a megfigyelő pozíciójából szemléli az ábrázolandó objektumot, hanem épp ellenkezőleg: tárgyként. Visszatérve az anamorfózis példájához, a képről visszaverődő fény visszanéz a szubjektumra, aki ily módon maga is képpé válik. Éppen ezért ezen az ábrán a kép helyett képernyő (screen) szerepel. Bár látszólag a második diagram pusztán felcserélte megfigyelő és megfigyelt polaritását, a közvetített felület radikálisan megváltozott szerepe mutat rá az inverzió közben történt lényeges változásra. A képernyő nem a szubjektum felől létrehozott képzetes tartománya, hanem az a felület, amelyre a fényforrás (a visszaverődő fény) felfesti a képet, ami az interszubjektivitás ezen

mozzanatában a kép/szubjektum maga. A képernyő felülete nem áttetsző, az első modell megnyugtató befogadói pozícióját aláássa azzal, hogy elrejti, álcázza az egyjelentésűség harmóniáját. A „screen” ezen tulajdonságának kibontásához Lacan Roger Calliois⁹⁰-nak az álcázás különböző formáit tárgyaló könyvét idézi. Ebben az idézett szerző a mimikri (a környezethez hasonulás, beolvadás) három dimenzióját különbözteti meg: a travesztiát, a megfélemlítést és a kamuflázst. Lacan a mimikri ezen utóbbi funkcióit extrapolálja a képernyőre, mely lehetővé teszi a beszélő szubjektum számára, hogy szándéka szerint álcázza magát a rávetített képen.

Lacan számára a két modell első feltétele egymásnak (éppen ezért fognak egymásba csúszni a harmadik képben, lévén a szubjektum egyszerre foglalja el megfigyelő és megfigyelt pozícióját – a tisztán voyeurt saját tekintete figyeli, amint figyel). Nem lehetséges egyik modell a másik nélkül, ugyanakkor nem is feleltethet ki megizomorfikus módon egymásnak. Habár a két háromszög inverze egymásnak, a fényforrás nem azonos a mértani ponttal. A fényforrás ugyan tekinthető Szemnek, a kamera objektívjének, a második háromszög „kép” fogalma ugyanakkor a szubjektummal azonosítandó, ami azt jelzi, hogy a megfigyelőt megfigyeltként vizsgálja a kiindulási modell fordítottja.

A szubjektum lacani vizsgálata a megfigyelőt nem csak nézőként, de megnézett, megtekintett tárgyként is tételezi. A két ellentétes mozgás kialakította örvényvakfoltjában az *object petit a* áll mint optikai/szkopikus hajtóerő. Két ellentétes folyamat kerül itt viszonyba egymással. Egyrészt a Másik (kulturális pozícióból elképzelt) tekintete a Szimbolikus felől határozza meg a látóteret, és magát az objektummá vált szubjektumot, ugyanakkor a Tekintet maga is a vágy tárgyává válik.

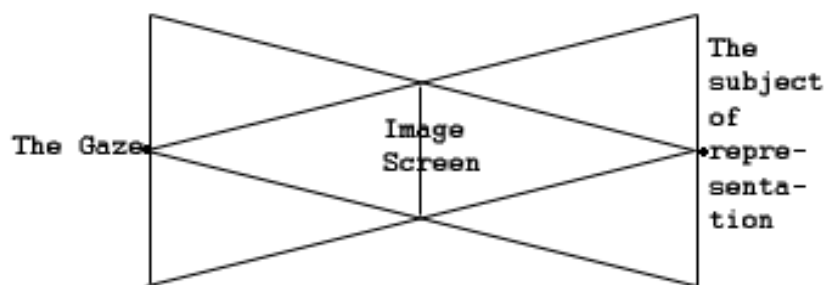
⁹⁰ Calliois, Robert. *Méduse et Cie*. Paris, 1960.

Az Én és a tudattalan szubjektuma közti szakadás (és öltés – „suture”⁹¹) vizuálisan válik érzékelhetővé. A Tekintet/fényforrás és a szubjektum/kép között az első ábrán image/kép(zet), míg a másodikon screen/kép(ernyő) szerepel. Mivel közvetítő felület nem transzparens, a tekintet kénytelen elfogadni a képernyő tükröző felületét mint a látványt behatároló keretet, amely ilyen értelemben a tükörfázis képzetességével lesz rokon. És éppen ebben rejlik a két különböző modell felvetette kérdés. Reprezentáció vagy kép? Befogadó és tárgy vagy szubjektum, képzet és Tekintet? A kép(ernyő), a (vetítő) vászon mimetikus, mimikrit biztosító felülete elfedi, elrejteti a szubjektum tekintete mögött lévő személyes Szemet, amely saját pozíciójában láthatatlanná, éppen ezért a megfigyelt tárgyban annál inkább láthatóvá válik. Az érzékelés megértése Lacannál éppen ezért vezet el a harmadik ábrához, ami nem más, mint az első és a második ábra egymást fedő applikációja, a két modell összege, vagyis az első modellnek önmaga inverzével való átfedése, anamorfózis. A harmadik modell láthatóvá teszi, hogy az Én csak önmagán kívül képes megélni a befogadás aktusát. A látvány fogad be engem. A látvány, ami én vagyok, rám néz. „Je est un autre.”⁹²

⁹¹ Jacques-Alain Miller terminusa (öltés) azt a folyamatot jelöli, amelynek révén a műalkotás lehetséges világába beöltözik a befogadó. A beöltöztetés nem jelent feltétlen azonosulást egy kitüntetett karakterrel (bár ezt nem is zárja ki), sokkal inkább köthető a beleértett befogadói pozícióhoz. Ez a filmszemiotikában is népszerűvé vált fogalom a nézőt a film apparátusához, a kamera tekintetéhez ölti, ugyanakkor hangsúlyozza a néző vonatkozásában a mozgás leplezett, elrejtett, vakfoltban tartott pozícióját. Miller, Jacques-Alain. *Suture (Elements of the Logic of the Signifier)*, Screen 18.4 (Winter 1977-78): pp. 24-34.

⁹² "Az Én valaki más." "Valaki más vagyok." "A Másik vagyok." "Én van." (saját fordításaim) Auster idézi Rimbaud 1871. május 13-án írott levelét Georges Izambard-hoz. TIS p. 125. Vö. "Csak másban moshatod meg arcodat." *Nem én kiáltok* (József Attila, 1924)

Harmadik kép:



Tekintet/Pillantás

Kép(zet/-erny)

A reprezentáció
szubjektuma

A harmadik ábrában a befogadás mind a három mozzanata interakcióba lép egymással. Mivel a tekintet mindig a látótéren belül jelenik meg, és megfigyel maga is észlelt, ábrázolt/fotografált felület, a megfigyel /megfigyelt bináris oppozíciója csak elfedi a beszél szubjektumot pozícionáló befogadási aktus valós természetét. A tekintet egyidej leg két területen oszcillál: ugyanúgy jelen van a fény (kamera, szem, a Valós) oldalán, ahogy tükröz dik és jelen van a Másik szimbolikus rendjében is. Lacan az *Anamorfózis*ban a következő kijelentést teszi: „A fenomenológusoknak sikerült igen pontosan, és igen nyugtalanító módon megállapítaniuk, hogy magamon kívül látok, hogy az érzékelés nem bennem van, hanem azokon a tárgyakon, amelyeket meg kíván ragadni.”⁹³ A szubjektum egyszerre megfigyel és megfigyelt, és habár a saját tekintet/pillantás közvetlenül soha nem irányulhat önmagunkra, metaforikusan megfeleltethet a Másik tekintetének. (Az exhibicionizmusban és pandanjában, a

⁹³ (saját fordításom) „The phenomenologists have succeeded in articulating with precision, and in the most disconcerting way that I see outside, that perception is not in me, that it is on the objects that it apprehends.” FFCP p. 80.

voyeurizmusban éppen azt érzékeljük riasztóan szubverzívnek, hogy azzal fenyeget, felfedi az objektumokban és szubjektumokban inherensen mindig már jelenlév ilyen értelm kett sséget). Ugyanilyen félelmetesnek t nhet a kontingens szubjektum függ sége a képen a mimikri torzításaiban felfest d önnön szerepét l, illetve attól, hogy milyen mértékben képes/képtelen a képen belül, valamint a Másik tekintetének funkciójában fenntartani saját kettéosztottságát. A harmadik modellb l az is kiolvasható, miért nem nézhet Orpheusz közvetlenül szembe Eurüdikével. A kép/képzet (image)/képerny (screen) mind az objektumot figyel szubjektum, mind a szubjektumot figyel objektum útjában áll. A szubjektum és a képerny felületének viszonya pedig a képzetesben játszódik le. A szubjektum csak annyiban képes a (meg)kép(z d)-felületen egyesülni a Másikkal, amennyiben a tekintet Másikként, másikként visszatekint rá.⁹⁴ Csak ennek a felületnek a közvetítésével lehetséges a befogadás, amelyet mimikri, maszk, megkett zöttség (Doppelgänger, kísértetek, alakmások) közvetítenek. Az önmegismerés közvetett és közvetített. A félreismerés elkerülhetetlennek látszik.

Hipotézisem szerint Blanchot és Lacan alapvet , elemi kérdései jelölik ki azt a teret, ami Auster szövegeiben az írás tereként mutatja meg önmagát, amihez valamennyi szövege visszautalja és odavonzza olvasóját; a teret, amely valamennyi írásának központi fehérlyukaként örvénylik, s mely a recepció stabilitásra törekv fogalmi kereteit mindannyiszor szétrobbantja. Érdemes tehát megvizsgálni, mi történik, ha a két rendszert (Lacan háromszögeit és Blanchot pillantását) egymásra vetítjük.

Amennyiben az invertált háromszögek lacani modelljét (harmadik kép) Blanchot rendszerével kombinálva Orpheusz tekintetére alkalmazzuk, a feliratok a

⁹⁴ Nem lehet túl sokszor idézni: „Csak másban moshatód meg arcodat.” *Nem én kiáltok* (József Attila, 1924)

következésképpen változnak. A háromszögek metszéspontjait átszelő tengely jobb oldalán a fény – Eurüdikét nélkülöz – világa foglal helyet, míg a bal oldalon a sötétség alvilági birodalma Eurüdiké, a Másik lényegét rejtő magában. „Eurüdiké azt a szélsőséget jelenti, amelyhez a művészet elérhet; a név alatt, mely elrejt, és a fátyol alatt, mely eltakarja, az a mélységes pont, amely felé a művészet, a vágy, a halál, az éjszaka igyekszik. az a pillanat⁹⁵, amikor az éjszaka lényege a másik éjszakaként közeledik.”⁹⁶ Ez a pillanat azonban megragadhatatlan, a vágy titokzatos tárgya újra és újra áthelyeződik. A tiltó parancsban rejlő kérdések egyszersmind az önmagukra adandó választ is tartalmazzák. Hiszen Orpheusz már eleve soha nem pillanthatja meg Eurüdikét: sem a lényegét elfedő nappali látszatában („Eurüdikét nem nappali igazságában, hétköznapi szépségében akarja látni”⁹⁷), sem az éjvakságában, elérhetetlenségében, láthatatlanságában („nem akkor akarja látni, amikor látható, hanem amikor láthatatlan, (...) mint minden bensőségességet kizáró idegenséget”⁹⁸, nem életet akar lehelni belé, hanem halálának teljességét akarja élve látni benne”⁹⁹). Az invertált háromszögek baloldali csúcspontjában (a tárgy, a fénypont és a Tekintet oldalán) az analógia szerint az elrejtett Eurüdiké áll, míg a jobboldali csúcspontban (a mértani pont, a kép és a reprezentáció szubjektumának oldalán) az elveszett Eurüdiké képe (az elveszett szerelmet ábrázoló elégikus dal) található. A szubjektum vágya a végtelen „mélységélesség”¹⁰⁰ lenne, az önmagán kívül helyezett tekintet terében létrejövő önérzékelés. Azonban a két inverz háromszög metszetében lévő terület holtter: mind a

⁹⁵ Kiemelés tőlem.

⁹⁶ AIT p. 140.

⁹⁷ AIT p. 141.

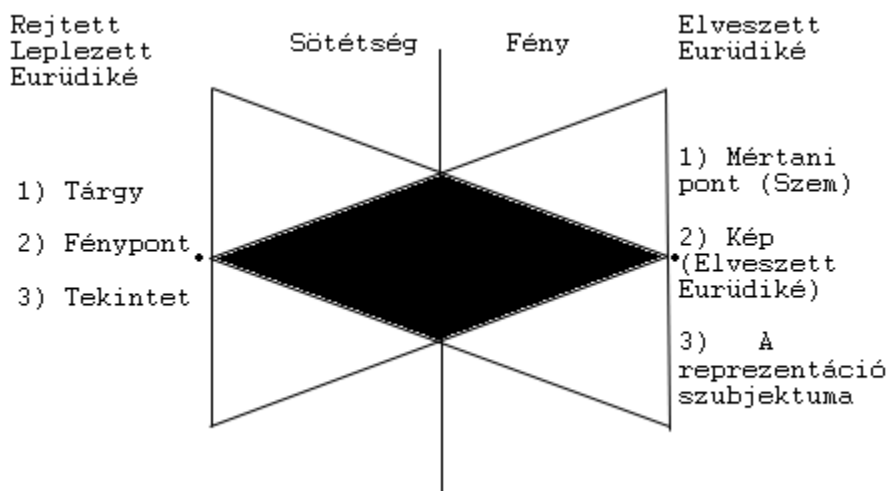
⁹⁸ Vö. unheimlich

⁹⁹ Uo.

¹⁰⁰ A fotózásban használt fogalom optikai ellentmondása itt jól szolgálta a szöveg céljait, angolul a „depth” főnév szokásos a Lacan-fordításokban.

sötétség oldalán elhelyezkedő Szem észlelése, mind a fény oldalán található szellem észlelése számára.

Negyedik kép:



Lacannál a képzetes „*petit a*” a szubjektum vágyának csábítása. Lacan az „*object petit a*” megtestesülésével azonosítja a tekintet fogalmát. A szubjektum számára a tekintet a beteljesülés/kiteljesedés vágyának kielégítésére tett kísérlet, azonban a tekintetnek közvetít felületen kell keresztülhatolnia, mely felület archetípusa (vö. tükörfázis) a tükör, az a virtuális kép, amely a valós kép eredendő hiányát hivatott elfedni. A tekintet tehát az Én kiegészülésének vágya a Másikon keresztül. A Szem¹⁰¹ és a Tekintet fogalmi különbségtétele az optikai/szkopikus szinten manifesztálódó hajtóerő /ösztöntörekvés hasadásának különbségtétele, ugyanakkor Lacan fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy ugyanahhoz a személyhez tartozik mindkettő.

Ha a Tekintet területére behatoló Szem pozícióját az első ábra (kartezianus) dimenziójában definiáljuk, a Szem a bal oldalon maga is a megfigyelés tárgyává

¹⁰¹ FFCF p. 73.

(Object) válik, a jobb oldalon pedig mértani ponttá, a karteziánus egóvá zárul, amely számára az elme mint vetít gép mutatja meg a világban az Én történéseit. A Valós traumája éppen az, hogy a vele való találkozás lehetetlen.¹⁰² A Szem (saját szempontom) hiányzik a Tekintet megkonstruálta képből. Az Én pusztán tárggyá redukálódik, idegenné válik önmaga számára. Önnön szempontomból a felém forduló tekintet megragadhatatlan, amennyiben az túlhaladja saját perspektívámat, így az éjszakán belül lévő éjszakából (Eurüdiké mise-en-abyme¹⁰³-ja) ugyanígy láthatatlan.

A Másik világa (itt: az alvilág) olyan szövegkörnyezetet teremt a beszél szubjektum számára, amelyben az Én képtelen fenntartani önmagát különálló szubjektumként, ami pedig lehetővé tenné számára, hogy megragadja a pillanatot (Eurüdikét, a vágy titokzatos tárgyát), vagyis magát a kontextust. A másik oldalon, a fény világában azonban a leplezetlen (nem rejtőzködő) Eurüdikét megéneklő mészáros (akit itt is ugyanaz a vágy hajt) ugyancsak nem törhet az egység, a szubjektum kiegészülésének/beteljesedésének létrehozására, lévén a nyelv maszkjában operáló techné¹⁰⁴ eleve a kiválasztás, sokszorozás, kihagyás eszközeivel operál.

A metszet sötét területében létrejövő hiány a baloldalon a Szem hatalmát aláássa, és áttolja a jobboldali pozícióba. A sötétség és fény határának mindkét oldalán maga a vágy készíti az ellenirányú mozgásokat kitérésre, egymás elkerülésére, ugyanakkor ezek a mozgások definiálják magát a vágyat is: a Másik felől az Én-re irányuló vágy vágyását. Ez az elveszett Én útja az elveszett Másik irányába, amely aztán egy már

¹⁰² A fogalom el képe a freudi trauma valósa, melyet Freud nyelvileg reprezentálhatatlanként definiál, amely nem juthat kifejezésre, a tudattalan magjaként ágyazódik be. Lacannál ugyanez a pozíció a hiány, a veszteség helye: a soha létre nem jövő találkozás a Valóssal ("ever missed encounter with the Real"), amelyet a hajtóerő forrásaként határoz meg mint a Valóssal való találkozás lehetetlenségének örök csábítása ("the appointment with a real that eludes us."). Vö. Lacan „Tuché” fogalmának értelmezése (*Seminar XI*). In: Glynos, Jason; Stravakakis, Jason. *Lacan and Science*. Karnak Books, 2002. p. 129.

¹⁰³ Lásd 6.3-as fejezet.

¹⁰⁴ A magyar „mű” szót, akár a latin „ars” etimológiailag a mesterség jelentésmezéjéhez köthetjük.

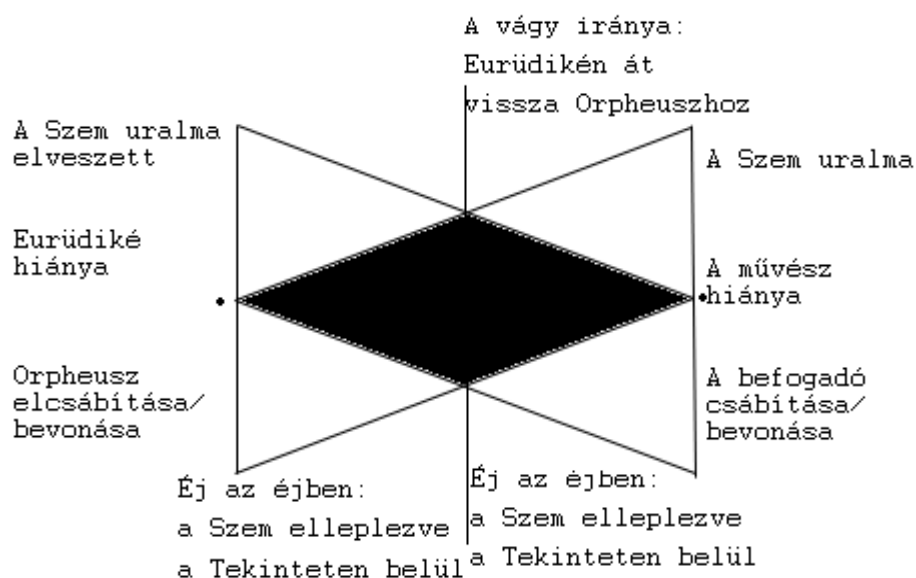
maszk mögé bújt Én-hez tér vissza, akit a Másik(ság) megragadásának lehetetlenségét l frusztráltan immár örökké hajt az „elszalasztott találkozás” utáni vágy.¹⁰⁵ A bal oldalon a Szem (Orpheusz mint szubjektum) elcsábul és megsemmisül, a jobb oldalon létrejön (a technén keresztül) a csábítás maszkja, álcája.

A mimikriben az identitás és a jelentés reprezentációja metonimikus jelentésképzés révén re-konstruálja magát. Lacan a mimikrit a kamuflázs dimenziójához köti, amely nem a különbözőség elrejtésének belesimítása a háttérbe, ellenkezőleg, a hasonlóság formája, amely azáltal védi a jelenlétet, hogy elkülönbődik attól. Oly módon rejti el a jelenlétet, hogy annak részleteit metonimikusan kiterjesztve, megsokszorozva imitálja a háttér mintázataiból kiadódó texturát.¹⁰⁶ (Orpheuszt azért viszik magukkal az argonauták, mert Kheiron kentaur megjósolja nekik, hogy csak úgy hajózhathatnak el a szirének mellett, ha a költő dalaival eltereli a figyelmüket a szirének csábító énekéről. Orpheusz azzal menti meg a fenyegetés elől az argonautákat, hogy létrehozza a csábítás új szintjét, a halálos ének csábításának metonimikus kamuflázsát, mely végül megvédi mindannyiukat). Orpheusz a mimézis révén (saját alakmásának létrehozásával) kényszeríti el tekintetét, ezzel az elkülönbözéssel (kamuflázs) olvasztja be a Szemet a Tekintetbe, hogy hatalmat nyerjen a fölött, ami az Ént a fényben (nyelv) meghatározza. A mimézis egy újabb szinten hozza létre a vágy tárgya által jelölt hiányt, és ezzel kialakítja a csábítás (megtévesztés) második szintjét: a *másik* éj (éjszaka az éjszakában) csábításának imitációját. Ez a csábítás azonban már a néz (befogadó) felé irányul.

¹⁰⁵ (saját fordításom) „missed encounter” FFCP p. 53.

¹⁰⁶ *The Line and Light In*: FFCP p. 95. A legkézenfekvőbb példa a kamuflázsra a zebra absztraktnak tűnő mintázata, vagy a tengerészgyalogosok uniformisának randomizált szürke-fehér színcafatái.

Ötödik kép:



A negyedik kép feliratait ebben a képben a központi fekete térhet kötődő címkék váltják fel. A Szem és a Tekintet viszonya a kép megszemlélésében/megtekintésében leírható úgy, hogy te onnan nézel rám, ahonnan én téged látlak. Azzal, hogy a művész Szeme (az író keze) foltként, hiányként (anamorfózis) helyezi bele magát a képbe (mibe), képessé válik arra, hogy uralja a befogadó Tekintetét. Nem pusztán a saját magára vetülő képben hiányzik, hanem abból a képben is, amit csábításként (csapdaként) létrehozott a Másik Szem számára.

„Orpheusz tévedése eszerint abban a vágyban gyökerezik, mellyel látni és megszerezni akarja Eurüdikét, holott sorsa kizárólag arra rendelte, hogy megénekelje. Orpheusz csak a dalban Orpheusz (...), Eurüdiké pedig semmi mást nem jelent, mint e varázslatos függőséget, melynek következtében

Orpheusz a dalon kívül árnyékká válik, s csak az orfikus mérték terében lehet szabad, csak ott élhet és uralkodhat.”¹⁰⁷

Az Én-nek (a beszélő szubjektum), hogy uralkodhasson, hogy képes legyen a megszólalásra, a beszéd (az ének) leple mögé kell rejteznie, el kell tennie az énekből, el kell tennie az énekben. A mimézis, az Én önmagától való elkülönülése, és önmagából való kiürülése csak akkor vonzza, csábítja a befogadói tekintetet, ha a hasadást (*fissure*¹⁰⁸) elfedi a mimézis tárgyiasult terméke: a maszk. Orpheusz csak a fény (a nyelv) világában énekelheti el dalait. A szöveg, az írás, az irodalom tere a megismételt, kétszeresen létrehozott csábítás tere, amelyben a mimézis révén az első függőség (Orpheusz függősége Eurüdikétől) áthelyeződik egy másik, fordított függőség szintjére, ahol ezt az első fölülírja a befogadó függősége a szerzőtől. A művész „arra hívja meg azt, aki megszemléli a képet, hogy tegye le Tekintetét, tegye le a fegyvert.”¹⁰⁹

¹⁰⁷ AIT p. 141.

¹⁰⁸ Vö. A *fissure* (hasadék) "szakadék, szeparáció, elkülönbözés a megérintett és a megérintett, a látó és a látott, a szellem és a világ, az Én és a másikkal között. Ez az eltávolodás, amelyet a nyelv áthidalni igyekszik, és amit a reflexió, a dialektika és az intuíció filozófiai módszerei igyekeztek a saját, a jelentésszerűt alkotott elméleteikkel a történelem során lezárni, miközben figyelmen kívül hagyták, hogy ennek formálhatatlansága egyszerre táplálja, és aláássa azokat a gondolati és tapasztalati mintázatokat, amelyeknek éppen a megszüntetésére törekszik." (saját fordításom) "The fissure is 'the gap, the separation, the differentiation between the touching and the touched, the seeing and the seen, mind and world, self and others; it is the fissure that language tries to bridge and that the philosophical methods of reflection, dialectic and intuition have historically attempted to close through their respective theories of meaning, only to ignore thereby how this 'un-tamable,' at once secretly nourishes and undermines the habits of thought and experience that they sought to establish." In: Burke, P. *Listening at the abyss*. In G. A. Johnson & M. B. Smith, eds., *Ontology and alterity in Merleau-Ponty*, Evanston: Northwestern University Press, 1990. pp. 81-97. Derridánál ugyanerre a koncepcióra az "abyss" kifejezést találjuk. Vö. *mise-en-abyme*

¹⁰⁹ FFCF p. 101.

IV. Orpheusztól Dionüszoszig I.

„Elkerülhetetlen, hogy Orpheusz megszegje a törvényt, mely tiltja, hogy hátraforduljon, mert már akkor áthágta, amikor megtette els lépéseit az árnyék felé. (...) Orpheusz valójában egyetlen pillanatra sem fordult el Eurüdikét l,” mert e pillanat/pillantás „végtelen távollétének jelenléte volt.”¹¹⁰ Orpheusz hübrisze az, hogy birtokolni, megszerezni akarta Eurüdikét a tekintetben/pillantásban, Orpheusz hübrisze azonban egyben sorsának beteljesedése is, hiszen a dalban Eurüdiké már mindig elveszett, így vész el Orpheusz is, aki a dal határain kívül vágyik birtokolni Eurüdikét, de így nyeri meg a befogadó vágyát, nyeri el az ihletet és hitelességet: azt a pontot, mellyel pedig soha nem nézhet szembe. „Csak ott, hol a kezdet és a vég / egybeesik, lesz a dal / örök-fiatal!” Orpheusz türelmetlensége így válik a legnagyobb türelemmé, a halálban való végtelen tartózkodássá.

A hitelesség forrás, az ihlet maga az éj. Innen a parancs, amely önnön eredetiségét védi (az éj mint az ihlet forrása) a Tekintet pornográf transzgressziójával szemben. A tiltott penetrációval Orpheusz elszakít minden biztosítókötelet, kiteszi (exponálja) magát a Tekintetben, hiszen tragédiájának beteljesülése éppen az, hogy örökké maga mögött hagyja, elfelejti a *m* vet mint eredetet, s örök vágyán keresztül önnön eredetét a *m* eredetéhez, az éjszakához mint a halálnál is holtabb (végtelen) halálhoz köti. Orpheusz tekintetében elvész a *m*, mely csakis áldozatként¹¹¹ képes

¹¹⁰ AIT p. 141.

¹¹¹ „Orpheusz felszabadítja a *m* ben rejl szentséget, átadja a szentséget önmagának, önnön lényege szabadságának, lényegének, mely e szabadság (az ihlet ezért *par excellence* adomány).” AIT p. 144. Orpheusszal kapcsolatban, aki a tipológiai szimbolizmus számára Krisztus prefigurációja, a keresztény hermeneutikai interpretáció is felmerülhet értelmezési irányként. Bár ezt az irányt ennek a dolgozatnak nem célja tovább vinni, Blanchot szövegében lehet ségként mindenképpen benne van.

egyesülni eredetével, és ezzel meghaladni önmagát. „Orpheusz pillantása így a szabadság szélső sávjának pillanata.”¹¹² Orpheusz megszabadul önmagától, és megszabadítja a mivoltát is a törvénytől, és korláttól, hogy átadja önmagának, önmaga eredetének. Orpheusz „[e]lveszíti Eurüdikét, (...) és elveszíti önmagát, de e vágy és az elveszített Eurüdiké és a szétszaggatott Orpheusz szükségesek a dalhoz.”¹¹³

Ovidius *Átváltozások*¹¹⁴ című munkájának tizenegyedik könyve számol be Orpheusz haláláról. Orpheuszt Dionüszosz parancsára tépik szét az erjőző menádok (a latin szövegben Bacchus utasítását megszegve a bacchánsnők még fejét is letépik, de az még így is tovább énekel), s az ok féktelen dühükre nem más, mint hogy tagadják Orpheusz isteni voltát. A *szétszaggatott* Orpheusz tehát a mítoszban is egyre énekel a szétszóródás végtelen halálában, ami azonban külön figyelemre méltó, hogy éppen Dionüszosznak áll útjában, hogy éppen az ad utasítást a meggyilkolására. A Dionüszosz kultuszhoz köthető drámai mű nem kialakulása az egyes szám első személy lírai alany transzformációja a harmadik személy Tekintet irányába, mely az Én-t, a Szemet a művön kívülre helyezi (Orpheusz nem birtokolhatja Eurüdikét, az első kép, Blanchot első háromszögének dekonstrukciója). Orpheusz visszatérve az alvilágból újabb lehetőséget teremt (az ötödik képet, Orpheusz pillantásának képét hozza magával). Azzal, hogy megszegte a törvényt, biztosította saját autenticitását: isteni voltát (eredetiségét) halálában is megerősíti (az ének tovább zeng a törzstől leválasztott fej ajkain). Ugyanakkor megteremti az ének transzformációjának esélyét az Én-ek történeteivé, és ezzel hitelesíti Dionüszoszt (akinek ugyancsak legitimizálni kellett a mítoszban saját isteni voltát: szülő városának, Thébának népét ezért erjőztette meg a bor

¹¹² AIT 142

¹¹³ Kiemelés t. írás. AIT p. 141.

¹¹⁴ Ovidius. *Átváltozások*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest: Európa, 1975.

mámorával). Az első lépés a dráma felé feltételezhetően a Dionüszoszt megszemélyesítő karvezet kilépése volt a kórusból. A folyamat innen már megállíthatatlan: később már nemcsak Dionüszosz életének részleteit mondta el a karvezet a kórustól kísérvé, hanem a trójai, a mükenéi és thébai mondakör hősei is szerepet kaptak. Ez a „kilépés” döntő mozzanat a műnemek megkettőződésében (líra, dráma), amely a műnemek hármasságában (líra, dráma, epika) stabilizálódik. Orpheusz számára a maszk mimikrije teszi lehetővé a befogadó elcsábítását. A történet elmesél valamit, hogy megmutasson valami mást. Dionüszosz mítoszában ez a megkettőződés az eredet folyamatos regressziójában jeleníti meg önmagát. A történet mindig korábban kezdődik. Különösen akkor, ha – mint azt *A magány feltalálása* tárgyalásakor látni fogjuk – az Én történetei szólalnak meg. „Az eltorzított néző kísértetként jelenik meg, mert nem a vég bekövetkeztét jeleníti, a halasztódó vég álcája mögött sokkal inkább az a felismerés történik, ismétlődik meg újra és újra, hogy a kezdet kijelölhetetlen, hogy az erre irányuló valamennyi erőfeszítés eleve lehetetlen és kudarcra ítéltetett.”¹¹⁵

A mítosz szerint Dionüszosz anyja elsőször is maga a techné volt, hiszen egy kis, mesterségesen védett barlangban, a kor inkubátorában¹¹⁶ született Nüsza hegyén. A történet korábban kezdődik. Dionüszosz Zeusz combjából jött világra szarvakkal és kígyókoszorúval a fején, de nyolcadik hónapra született, és Héra üldözte, úgyhogy egy barlangba menekítették. A történet korábban kezdődik. Dionüszosz Szemelé hercegn

¹¹⁵ AIT p. 47.

¹¹⁶ „The world’s first incubator” In: Euripides, *Bakkhai*. Trans. Reginald Gibbons, Introduction and notes by Charles Segal. Oxford University Press, 2001. p. 19. Lásd még: „Inkubátorban gondozták Dionüszoszt, a bor és a mámor istenét a görög mitológiában, aki koraszülöttként, kis testsúllyal látta meg a napvilágot – állítják görög orvosok, akik elméletüket Theszalonikiben, a perinatális (szülés körüli) csecsemő-ellátásnak szentelt konferencián ismertették.”

In: <http://www.168ora.hu/tudas/inkubatorban-gondoztak-a-koraszulott-dionuszoszt-43833.html> (hozzáférés: 2010.01.28)

méhéb l jött a világra, de a féltékeny Héra addig duruzsolt Szemelé fülébe, vegye rá Zeust, hogy az mutassa meg igazi természetét, míg Zeus megvette, megmutatta valódi villám alakját, és halálra égette Szemelét. Ezután varrták Dionüszoszt Zeus combjába. A történet még ennél is korábban kezd dik. Dionüszosz eredete annyira homályos, hogy eredetileg nem is Dionüszosz volt, hanem Zagreusnak hívták. Zeus és Perszephoné gyermekeként látta meg a napvilágot (az a Perszephoné volt az édesanyja, akinek szívét Orpheusz az alvilágba meglágyította, s akit l engedélyt kapott, hogy Eurüdikét felvigye a napvilágra). Héra féltékenységeiben megparancsolta a titánoknak, hogy a gyermeket tépjék darabokra és f zték meg (vö. a szétszaggatott Zagreusz > a szétszaggatott Orpheusz). A ~~szívét~~ azonban épen kellett hagyniuk, mert annak Athéné, Rheia és Déméter is r z je volt. Végül Zeus Rheia segítségével összeillesztette a gyermeket (immár Dionüszosz alakjában), és Szemelé méhében rejtette el. De mint Héra makacs féltékenysége mutatja, a történet még korábban kezd dik: magával a *csábítással*.

A szétszóródás, az alakmások, az átváltozások létrehozzák a hitelességet, az ihletet, a csábítást, a befogadó bevonását, lehet vé teszik, hogy az elragadtatott Én¹¹⁷ az egyes szám első személy káprázatából egyes szám harmadik személy vé hasadjon, hogy megszülessen a dráma, és megszülessen a történet. De a történet korábban kezd dik. Orpheusszal, a költészettel.

¹¹⁷ A visszamered üres lapról, mely a legkevésbé sem csábító, ezt írja Blanchot: „Az író látszólag ura tollának, nagyfokú uralomra tehet szert a szavak felett, afelett, amit ki akar velül fejezni. Ez az uralom azonban csak annyit használ neki, hogy kapcsolatba kerül és kapcsolatban marad azzal az alapvet passzivitással, ahol a szó – nem lévén más, mint egy szó látszata és árnyéka – sohasem uralható, sem nem megragadható, mert az is megragadhatatlan, amit l nem lehet megszabadulni, az elragadtatás eldöntetlen pillanata.” AIT p. 12. Vö. Lejeb Cartier-Bresson fogalmával: „Decisive moment”, a dönt pillanat.

A költő Paul Auster francia eldeitől az objektivizmus lírai hagyatékát kapta örökül. A már említett eldőkön és Celanon, Reznikoffon, Ridington kívül George Oppen, Charles Olson és Jack Spicer nevét említi a kritika verseivel kapcsolatban. Riding, Celan, Wolfson, Jabès és Reznikoff munkássága mellett Auster *Az éhezésmvészete (The Art of Hunger)*¹¹⁸ című tanulmánykötetében esszéistaként is tiszteleg, de az 1974 és 1980 között megjelent kötetek versei közül nem is egy allúziókkal üzen a mestereknek. Ezek a versek végletekig lecsupaszítottak, Oppen kifejezésével az „egyes szám hajótöröttjeként”¹¹⁹ a lírai én, a beszélő hang létrehozásának erőfeszítése formálja ket. Auster számára nem lehet még többé a személyességgel szemben felmutatott tárgyiasítás szintesége, a benső segítség önmagán kívül helyezése. Sem W.C. Williams *Red Wheelbarrow*-jának epifániája, sem az imagizmus transzcendentális, rögzített monolitjei nem adottak többé poétikai lehetőségeként. „A kortárs költők (rendszerint sikertelenül) számos stratégiát bevetnek, hogy írásaikból kiiktassák a lírai ént. Auster sosem tartozott közéjük. (...) Igyekszik helyreállítani az író szubjektum és a külvilág közti egyensúlyt; az Én elvesztésének vihara (vagy ahogy ez ma divatos: *az Én finom dekonstrukciója*) sohasem érdekelte, ellenére mindannak a kinnak, ami a vágyott equilibrium elérésével jár.” (kiemelés tőlem)¹²⁰

¹¹⁸ Auster, Paul. *The Art of Hunger and Other Essays*. London: Menard Press, 1982. A továbbiakban: TAH

¹¹⁹ „[...] the shipwreck of the singular.” TIS, p. 79.

¹²⁰ (saját fordításom) „With various strategies some contemporary some contemporary poets attempt to expunge the „I” from their writing (with mostly unsuccessful results). Auster has never been among these. Auster seeks to renew the balance between the writing subject and the world outside; the stormy loss of the self (or as it is now fashionable, its smooth deconstruction) never interests him, despite the obvious

Irodalmi gyökerei Austert költ társai közül leginkább Reznikoffhoz kötik. Reznikoff versei számára esélyt jelentett a nagyvárosi tér rideg, objektív valóságának szenvtelen-szenvedélyes pillanatainak üzenete, a verstárgy radikális megtisztítása az abjektként¹²¹ kezelt szubjektum valóságától, a lírai én jelenlétének végletes redukciója. A m vész az azt létrehozó er feszítés melléktermékeként születik meg. A kivont Én és a kivonatolt valóság rituális aktussá emeli a befogadás folyamatát. A legbanálisabb, leghétköznapibb jelenetek, helyek, tárgyak válnak revelatív erej pillanatok teremt ivé. Örökösei számára „[a]z objektivizmus fókusza alapvet en nem a tárgy *per se*, hanem az objektivizáló nyelv, mely dialektikus módon következik a világra adott szubjektív válasszal kapcsolatos aggályokból.”¹²² Reznikoff szám zött vándor, aki számára a Berkeley-tétel: *esse est percipi* a lírai megszólalás episztemológiáját, témáját és formáját jelenti. A dönt pillanat („decisive moment”¹²³) szolgálatába szeg dött mer , intenzív tekintet számára a Másik, a tárgy nem feltárulkozik, hanem a szubjektumtól függetlenül *van*. Bár a megfigyel tekintet teremti jelenlétét, azonban birtokba már nem veheti, mivel a tárgy tovat nne. A dönt pillanat esetlegességének kitett megfigyel számára a valóság nem adott, a tekintet képtelen ráhagyatkozni. A térben el rehaladva kell megküzdenie minden egyes pillanatért. A költ magánya az els és utolsó emberi

pain involved in achieving the desired equilibrium.” Finkelstein, Norman. *In the Realm of the Naked Eye*. In: BTRN p. 47.

¹²¹ Julia Kristevánál az abjekt a szubjektum és objektum közti holtér pozícióját jelöli, ahol Blanchot-ra rímelve egyszerre él, és egyszer holt az Én. Vö. Kristeva, J. *Powers Of Horror: An Essay On Abjection*. Columbia University Press, 1982.

¹²² (saját fordításom) „Objectivism (...) is primarily concerned with objects per se, but with a language of objectification derived dialectically from an honest apprehension of a subjective reponse to the world.” BTRN p. 54.

¹²³ Cartier-Bresson terminus technicusa. A fotóm vész szerint a fényképezés abban különbözik a festészett l, hogy egyetlen pillanat alatt kell átlátni a kompozíciót a látványban. "Photography is simultaneously and instantaneously the recognition of a fact and the rigorous organization of visually perceived forms that express and signify that fact." In: *The Decisive Moment*. Texts and photographs by Henri Cartier-Bresson. Cover by Henri Matisse. Simon & Schuster, New York: 1952. Auster egy teljes esszét szentel a terminusnak. In: Auster, Paul. *The Decisive Moment*. In: TAH pp. 16-32.

lény magánya, aki feszült, aszketikus figyelemmel teremti meg az észlelés fragmentumait. A költészet ideje a számvetés ideje, tere a terméketlen sivatag.

Auster költészete az észlelés ezen episztemológiáját ontikus szintre utalja, „megszállottan járja az identitás egysége és az Én szabad szétszóródása közti határmezsgyét.”¹²⁴ „Mi áll a fehérség párkányán, / láthatatlanul / a beszél szemében.”¹²⁵ A határon-lét transzparenciája a szubjektumra is áttérjed. Reznikoffról Auster kritikusként még ezt írhatja: „A világ nem pusztán halmaz, hanem folyamat – és minden alkalommal, mikor a tekintet behatol e világba, részt vesz az eltte feltételezett szétszórt dolgok életében. Míg az objektivizmus a premissza, a szubjektivizmus a szóltan szervezőerő.”¹²⁶ Auster megkísérli helyreállítani a beszél szubjektum és az objektív valóság között végtelenen felborult egyensúlyt; ez a tét arra kényszeríti, hogy új területeket járjon be. Eme küzdelem jellemzi költészetét; mindvégig a megszólalás lehetősége/lehetetlenségét kutatja, míg végképp el nem hallgat. Az Én és a világ újrafelfedezésének primordiális ereje az objektivista eldők számára költői lehetőségeket nyitott, ám ezek az esélyek Auster számára már kimerültek: a nyelvi objektivizáció kapui bezárultak.

Auster számvető beszélője a totális hiány, a jelen nem lét világában barangol az Én elveszett egységének és a szétszóródó Én szabadságának határvonalán. Minden egyes sor a jel és jelölt közötti térképezi fel. Témái univerzálisak és egzisztencialisták, a stílus kíméletlenül minimalista és mérnökien absztrakt, mert az alkotó erőfeszítései eleve kudarcra ítélték. „Abból, hogy a sivatagban vándorolsz, még nem következik,

¹²⁴ BTRN p. 57.

¹²⁵ *Falfirka* In: *Arccal a zenének* In: Auster, Paul. *A szem önéletrajza*. Ford. Gyukics Gábor. Budapest: Barrus, 2007. p. 76. A továbbiakban: ASZÖ

¹²⁶ (saját fordításom) „The world is not merely an accumulation, it is a process – and each time the eye enters this world, it partakes in the life of all the disparate things that pass before it. While objectivity is the premise, subjectivity is the tacit organizer.” *The Decisive Moment* in TAOH p. 154.

hogy létezik is az ígéret földje.”¹²⁷ A rabbinikus hagyomány eljövendő Jeruzsáleme az a soha el nem érhet abszolútum, amihez csak úgy kerülhet közelebb az isteni hiány (urbánus) sivatagában bolyongó én, ha minduntalan elfordul t le. Ez az egyidejűleg kétirányú mozgás a nyitott kérdés, a kérdésben (alanyként és tárgyként szereplő) lét fenntartása. A líra tárgya, akár a próza története, pusztán ürügyül szolgál határainak körüljárására. „(...) A nyelv / örökké elvisz minket / onnan, ahol vagyunk, és sehol / nem pihenhetünk / azokban a dolgokban, melyeket látni / kaptunk”¹²⁸.

A versek mindannyiszor visszatérnek a mondódásban lévő nyelv és szubjektum közti viszony feszültségéhez. Tárgy és Én dialógusának egyensúlya nem egy objektivizált nyelvi valóság eredménye, hanem a szubjektum nyelvi létezésének tétje és ténye. Nem a személyesség eltávolításának vágya, hanem a személyiség transzparenciájának megpillantása szervezi Auster poétikáját. Az elmében megnyíló fehér tér a jelölés, az emlékezet végtelen tere, ahol minden megtörténhet, és ahol mindig már minden megtörtént. „A lélegzet el tti helyen / érezzük, amint árnyékunk áthalad.”¹²⁹ Ez a tér jelenti a jelentés és a jelentésség végső esélyeit. Éppen ezért ezek a költemények az alkotássá-válás-folyamatában lévő munkák. Míg a későbbi regényekben a cselekmény fehér terének (*White Spaces*¹³⁰) körüljárása történik a szétszóródó Én-ek tükörijátékaiban, itt a költői tudatban fissure-ként tátongó szemiotikai szakadék peremén maga a tükör dúdolja vallomásait. Az ének már készülődik, hogy átadja helyét a későbbi Én-eknek.

¹²⁷ (saját fordításom) „Just because you wander in the desert, it does not mean that there is a promised land.” TIS p.32.

¹²⁸ ASZÖ p. 18.

¹²⁹ *Hajnali dal* ASZÖ p. 28.

¹³⁰ In: Auster, Paul. *Disappearances – Selected Poems*. Woodstock, New York: The Overlook Press, 1988. A továbbiakban: D; benne *White Spaces* pp. 103-110. A továbbiakban: WS

A vers csak addig lélegzik, amíg a figyel tekintet beszélni képes. Az önazonosság igazságának kimondása értelmezhetetlen egy olyan nyelvi szituációban, ahol szubjektum és predikátum felcserélhet, mert a nyelv mondja a beszélő, aki viszont egyszerre teremti és csupaszítja le a saját maga létrehozta nyelvet. Térképet nem rajzolhat, csak saját határait tapogathatja az a szöveghely, melyben az egyik kijelentés eltörli, visszavonja a másikat, s ahol az elégikus hangnemet nem az Én egységének elvesztése fölött érzett fájdalom, hanem a Tekintet pillantásában elveszett szubjektum halk tündése szüli. Gyakori stilisztikai eszköz az infinitívusz használata, a sorokat a papír fehér terei törlik meg mindegyre újabb impulzust követelve az olvasótól a folytatáshoz. Egyes szám első személy Auster kiforrott költészetében csak kitüntetett helyeken jelenik meg. Az egyes szám hiányával való rideg szembesülés utáni kivételes, kegyelmi pillanatokban szólal csak meg néha az első személy humanizmusa, de csakis többes számban. Ahogy a Celan tiszteletére írt vers reményfosztott záró képének kádenciájában is: (...) „hogy negyven nap / és negyven éj / nem hozta a galambot / vissza hozzánk.”¹³¹. Egy olyan poétikai nyelv fragmentumai ezek a költemények, melyek paradox módon a nyelvet mintegy nyelveltliségében igyekeznek megragadni a puszta tudat gondolati emanációjaként. A megnevezés elkerülése teremti meg azt az üres, fehér teret, amely az azt századszor is körüljáró költő számára lehetőséget nyit a megszólalásra. Az első vékonyka kötettől (*Unearth*¹³²) az utolsó nagy lélegzetprózaversig (*White Spaces*) a megszólalás lehetetlensége miatt, hajszoja a semmi peremét járó tekintetet, mely beszél.¹³³ „Csak semmiség, ami nem semmisség”¹³⁴ A wittgensteini

¹³¹ (saját fordításom) D p. 61. „(...) that forty days/and forty nights/have brought no dove/back to us.”

¹³² D pp. 17-41. A továbbiakban: U

¹³³ Auster az *Art of Hunger* esszékötetben így ír Reznikoffról, „a szem költőjéről”: „Mert meg kell tanulnia a szemével beszélni és kigyógyítani magát abból, hogy a szájával lásson.” TAH p. 35.

¹³⁴ (saját fordításom) D p. 57. „Nothing less than nothing.” A szintaktikus viszonyok a szubjektum és predikátum hiánya/felcserélhetősége nem csak a fordítást nehezíti, de az objektivizmus erejét adó

paradigma, miszerint ha valamihez jelentést rendelünk, az jelentéssel bír, itt egybefonódik Harold Bloom azon tételével, hogy a szöveg vallásos és világi jellege a posztmodern kondícióban eldönthetetlenné válik. Az identitás igazsága nem az író szubjektum egységében, sem nem disszeminációjának reprezentatív aktusában rejlik, sokkal inkább az Auster-regényekben oly ismeretlen kísértetjárásból, ami a számvetés labirintusának szekuláris/szagrális terébe csalogatja a befogadót. Finkelstein Harold Bloomot idézi: „Akinek úgy tetszik, ragaszkodhat ahhoz, hogy a magas művészet szekuláris, de ugyanúgy az is állítható, hogy az erős költészet eleve szagrális. (...) Költészet és hit egyszerre jár külön és együtt az igazság és a jelentés határolta kozmikus térben.”¹³⁵ A semmi mondása vallásos *erej* aktussá tesz minden megnyilatkozást, rituálévá avat minden szót. „(...) a hatalmas képnélküli képmása / horgonyoz idebent. / Ó, mi sáskatüdejek, mi, / bérencek, elevenen boróka és törmelék közt, / megtörtük a velünk járó / lepénykenyeret, / lépések voltunk, vakságba / kóborlók, addigra tudtuk már, / hogyan lélegezzük magunkat tovább / a semmibe.”¹³⁶ A befogadás, az észlelés eltünteti a harmadik személy alanyt, aki „el szőr vesz lélegzetet az egyes számon túl”¹³⁷ „Szemek cs dülete / milliónyi”¹³⁸ Az önmaga számára is megismerhetetlen Én új Ádámként tekint végig a hozzáférhetetlen tárgyak és emberek sokasságán, de nem ruházhatja fel őket névvel. A szavak e versekben a nyelv kövei, másutt a város értelmezhetetlen alakjai és eseményei, melyek iszonyatos fallá állnak össze.¹³⁹ „A fallal

interpretációs kényszert is feloldja, megsemmisíti. A hallgatásban lét, nem pedig az elhallgatás a szervezőer.

¹³⁵ (saját fordításom) „If you wish, you can insist that all high literature is secular, or, should you desire it so, that all strong poetry is sacred. (...) Poetry and belief wander about together and apart, in a cosmological emptiness marked by the limits of truth and of meaning.” Bloom, Harold. *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present*. Cambridge: Harvard University Press, 1989. p. 4.

¹³⁶ Szerz. és ASZÖ p. 78.

¹³⁷ (saját fordításom) Uo. p. 77. „(...) that he breathes for the first time / beyond the grasp / of the singular.”

¹³⁸ Szerz. és ASZÖ p. 78.

¹³⁹ Vö. *Bartleby, a tollnok*. In: Melville, Herman. *Billy Budd és más elbeszélések*. Scolar, 2008

szemközt – / felmagasztosítja a részletek irtózatosszegét. A semmi az. / És minden, ami maga. (...) Mert is a csendben él, / mely megelőzi a szót, / ami övé”¹⁴⁰. És mert a sorokból nem az objektivista hiány teljessége, hanem a tükör vallomása szól, mindez a humanizmus forrásává válik. „Mert ez az nosztalgiája: egy ember.”¹⁴¹ Ahogy a jelentésképzésben meggátolt olvasó eltt az értelmezés képtelenségének interpretációival új terek nyílnak meg, úgy válik a szó-/k sivatagban barangoló szám zött hang számára az önreflexió reveláció és *jouissance*¹⁴² forrásává. A bárhollét, az elveszettség, az eltérés, az egymást kioltó jelentések paradoxonjai a tisztánlátás pillanataival forrnak egybe.

A költői helyzet aporikus nyelvi megelőzöttsége adja a költői hitvallást. „A falak nyelve. / Vagy még egy utolsó szó - / kihasítva a láthatóból.”¹⁴³ Az *Arccal a zenének* (*Facing the Music*)¹⁴⁴ az életm elején még egyes szám első személyben keresi a celani palackpostát kibontó olvasót. „Az ellehetetlenült szavakban, / a kimondatlan szóban, / ami megfojt, / megtalálom magam.”¹⁴⁵ „Nekünk a föld nem hagy / eléneklendő szavakat. / Mert a föld szétporladása / talpunk alatt / önmagában zene, s e kövek között sétálni annyi, / mint semmi mást nem hallani, / csak önmagunkat.”¹⁴⁶ A

¹⁴⁰ (saját fordításom) D p. 83. „In the face of the wall – / he divines the monstrous / sum of particulars. / It is nothing. / And it is all that he is. (...) For he, too, lives in the silence/that comes before the word/of himself.” A versekben inkább gondolatrendszerek, mint szimbólumrendszerek fedezhetők fel, kivétel ezalól az Ószövetség kegye(let)tlen midrásai, illetve a fal szimbóluma, mely később kiadásra került, *Laurel and Hardy Go to Heaven* című drámában és Auster egyik legfontosabb regényében, *A véletlen zenéjében* jelennek újra meg. Lásd VI. fejezet.

¹⁴¹ (saját fordításom) Uo. p. 79. „For this is his nostalgia: a man.”

¹⁴² Lacan koncepciója, mely az örömelvvel szembeni transzgresszióként határozza meg a fogalmat, mely az örömelv korlátait átszakítva a gyönyör kínját eredményezi. In: Lacan, Jacques. *The Ethics of Psychoanalysis*. W.W. Norton & Company Inc., 1992.

¹⁴³ *Hieroglifa* ASZÖ p.82.

¹⁴⁴ Auster, Paul. *Facing the Music*. Station Hill Press, New York: 1980. A továbbiakban: FM. A *Facing the Music* című szójáték. Kifejezésként arra utal, hogy valakinek szembeülnie kell tettei kellemetlen következményeivel, a tényekkel. Az Auster-szöveg szinkronításában ez a zene összekapcsolódik *A véletlen zenéjével*. *Facing The Music of Chance*.

¹⁴⁵ (saját fordításom) Uo. p. 45 „In the impossibility of words, / in the unspoken word/that asphyxiates, / I find myself.”

¹⁴⁶ *K fejt* ASZÖ p. 36.

részletek irtózatoss és közömbös tömege fel l szemlélve azonban az írás provokatív, offenzív aktus is egyben. „A tintád megismerte / a fal agresszióját. (...) Minden szótag / a szabotázs m ve”¹⁴⁷ A kijelenthetetlen kijelentés egzegéziseit mormoló, s a megnevezhetetlen nevet századszor is körülíró költ i hang mindvégig az elhallgatásra készül. Az *Arccal a zenének* egyik korai versének sorai: „(...) ha beszélünk / a világról / az annyi, mint a világot szó nélkül / hagyni. (...) Mintha állhatnánk / ebben a fényben. Mintha állhatnánk a fény / egy pillanatának / csöndjében.”¹⁴⁸ A *Credo* az életm egy korai szakaszában zavarba ejt en elegyíti a klasszikus hagyományt, a modernizmus erejét és követeléseit a minimalista költészet nyelvi, ontológiai pozícióival: „A végtelen / kicsiny dolgok. / Csak egyszer lélekzeni / a minket körülvev végtelen / kicsiny dolgok / fényében. / Vagy semmi sem / kerüli el / e sötétség csábítását, a szem / felfedi, hogy nem vagyunk más, / csak mi kevesebbé tett bennünket. Semmit sem mondani. Annyit mondani: / a puszta létünk / függ ett l.”¹⁴⁹ A credo, a hitvallás mint hagyományos költ i megszólalási mód ebben az új poétikai helyzetben egyszerre törl dik és jön létre felfüggesztésében. Credo, ergo sum. A hangütés egyszerre állítás és annak negációja, mivel az egyetlen E/1-es személyrag a cím m faji meghatározásában szerepel. A kérdés nem az, hogy miben, hanem hogy ki az, aki hisz. A nyelv, így tehát az Én is a szemiózis során konstituálódik, nem megfordítva, ezért lesz élet-halál kérdése számára a nyelvbe vetett haldokló lét, ahogy kés bb a regények h sei számára is létkérdés az éhezés m vészete, a történet végének elhalasztása. A versben az egyetlen

¹⁴⁷ (saját fordításom) *I.* In: U p. 19. „Your ink has learned / the violence of the wall. (...) Each syllable / is the work of sabotage.” Ez a nyelvi szabotázs kés bb új, ideológiai alakot ölt a *Leviatán* cím regényben.

¹⁴⁸ (saját fordításom) *Narrative* In: FM p. 116. „(...) if we speak / of the world / it is only to leave the world / unsaid. (...) As if we could stand/in this light. / As if we could stand in the silence / of this single moment/of light.”

¹⁴⁹ (saját fordításom) FM p. 113., ASZÖ p. 7. „The infinite / tiny things. For once merely to breathe / in the light of the infinite/tiny things / that surrounds us. Or nothing / can escape / the lure of this darkness, the eye / will discover that we are / only what has made us less / than we are. To say nothing. To say: / our very lives depend on it.”

kauzális viszonyt a „vagy” kötő szó jelzi, ám ennek fenyegető irányát is feloldják az utána következő kijelentések. A fény lélegzete és a sötétség csábítása, a semmi mondása és a záró sor imperatívusza közötti dichotomikus viszonyok ellentétpárjai felcserélhetők, de egymás nélkül értelmezhetetlenekké válnak. Ez az az egyensúly, ami a sorzáró pont után semmivé foszlik, hogy aztán a vers beszélje is végképp elhallgasson: „(...) [t]öltsd / teli zsebed földdel, / és pecsételd le barlangom / száját.”¹⁵⁰

5.1 Fehér terek

Az egy évtized során kiadott nyolc vékony kis kötet után 1980-ban jelent meg a *White Spaces* meditatív prózaverse, és ez nem annyira összefoglalása az elkészült költői életműnek, mint inkább a folyamatosan destruálás és konstruálás alatt álló inventio poetica eddigi utolsó költői megfogalmazása. Auster, a költő, aki mindvégig a megszólalás lehetőségét énekelt, ez után a verse után elhallgat. Még ez egyszer lírája felől olvashatjuk ugyanazon nyelvfilozófiai, episztemológiai, filozófiai elvetéseket, melyek a későbbi regényeket is szervezik. Ez a nyolc oldalas prózavers a költészet nyelvén írja ugyanazt az esszéveget, amit az azt követő *A magány feltalálása* a memoár-irodalom nyelvén fogalmaz meg. Olyan posztstrukturalista fogalmak köré szerveződik a poézis, mint a megelozottság, iterabilitás, a nyelv transzparenciája, a szubjektum kontingenciája vagy az eldönthetlenség. A próza és vers határán Auster megkísérli megszólaltatni a csend poétikáját a nyelv némaságában, de már a csend történetei felé fordul. Az egyes bekezdések, sőt olykor az egymást követő mondatok is törlésjel alá helyezik egymást, ezzel szüntetve meg önmaguk érvényességüket. A fehér

¹⁵⁰ *Meg nem engedett* In: ASZÖ p. 35. „Fill / your pockets with earth, / and seal up the mouth / of my cave.” *Clandestine* In: D p. 99.

terek az irodalom poétikus terei. A test és a nyelv szubverzív viszonya a mozgást és a beszéd aktusát felcserélhet vé teszi. Valami megtörténik, vagy valami nem történik meg, és többé már semmi sem ugyanaz.

Az első bekezdés a következő tagmondatokkal nyit: „Valami megtörténik.” A második bekezdés még egyszer elindítja ugyanezt a mondatot, de már b vítve. Az ötödikben „Valami elkezd dik”. A tizenegyedikben digresszió következik „Másképpen mondva.” Hangsúlyosan különálló mondatként. A tizenötödik kezd sora relativizál, kimozdít, eltávolít: „Megtörténik, tovább történik, elfelejtettük, hol voltunk, mikor elkezdtek.” A tizenhetedik újra nekiindul, hogy „Kezdetben” mit is akart tulajdonképpen. A tizenkilencedik beismeri, hogy „Semmi sem történik.”¹⁵¹ Hangsúlyosan külön mondatban. Azonban a végs határhoz érve még mindig hátra van két bekezdés. Kimeríthetetlen a pusztulás tere.

Ebben a térben jár a hang, beszél a mozdulat. Minden egyidej leg történik, ám err l semmi sem tudható: amint megismerhetetlen a Másik, ugyanúgy átjárhatatlan a szubjektum önnön maga számára is. A párhuzamos szövegvilágok, univerzumok kapcsolatát, érintkezését az önmagánál nagyobb rendszert inkorporáló rendszer elve rendezi¹⁵², illetve az abból következő szövegközi kapcsolatrendszer radikális szinkronitása. A hang megszólal, hogy az intertextualitás metonimikus érintkezésláncait létrehozva betöltse a nyelv csöndjét anélkül, hogy megtörné azt. Hiszen a kapcsolódások lehet ségként mindig is adottak voltak. A megszólalás nem önmagával azonos (nem hangos), a vele párhuzamosan történ összes eseményt, a mellette

¹⁵¹ D pp. 103-110. Sorrendben: „Something happens,”; „Something happens,”; „Something begins,”; „To put it in another way,”; „It happens,”; „In the beginning,”; Nothing happens.”

¹⁵² "Pars pro toto." Az elne nem elég tágas ahhoz, hogy önmagát teljesen befogadja. De akkor hol található az a része, amit nem képes befogadni? Önmagán kívül volna, nem benne?" "[T]he mind is too narrow to contain itself entirely. But where is that part of it which it does not contain? Is it somewhere outside itself and not within it?" TIS p. 88.

megszület valamennyi jelöl t jel/öli (csendben marad). „(...) [M]intha a szemeim el tt feltáruló kicsiny világban felfedezném az engem meghaladó élet képzetét, mintha – el ttem is homályos módon – életem részletei összefüggésben volnának az összes többi dologgal, vagyis az egész hatalmas világgal.”¹⁵³

A harmadik bekezdésben arról olvasunk, hogy az emlékezet birodalmában, ahol minden kétszer történik, megszületik a történet. A befogadott jelentést felidézve/újraértelmezve újabb jelöl és jelölt képz dik, és így tovább *ad infinitum*. A következ bekezdés azonban arra figyelmeztet, hogy a jel/en lét a prezencia fluxusában mindig már megkésett, a jelenlétre való ráhagyatkozás, a pillanat kiemelése tovább mozdít, újabb történetet, újabb megnyilatkozást létrehozva, mely így törli az t megel z nyomát. A negyedik paragrafus ily módon törli az azt megel z t, hiszen a múltnak nincs emlékezete, azt a bevésés alatt álló nyomok jel/en léte törli el. Mindebb l pedig nem következik semmi, pusztán „a legfels bb közöny az iránt, hogy éppen hol vagyunk.”¹⁵⁴

A nyelv inadekvát volta a beszél hang számára lehetetlenné teszi az esemény leírását. Ha a nyelv pontatlan és téved, akkor már annak kimondása is téves, hogy a nyelv téved. A változásban lév valóság mögött kullogva a hang a mozgás megsz ntével hallgatóság, tárgy, valamint az esemény tanúi nélkül marad. A nyelv tovább beszél, de ezek a szavak már a csend hangjai. A tizenegyedik bekezdésben nyelvfilozófiai kitér elmélkedik az Ószövetség láthatatlan, megnevezhetetlen,

¹⁵³ (saját fordításom). „(...)as if in the tiny world before my eyes I might find an image of the life that exists beyond me, as if in a way I do not fully understand each thing in my life were connected to every other thing, which in turn connected me to the world at large.” WS p. 105

¹⁵⁴ (saját fordításom) „(...) the supreme indifference of simply being wherever we happen to be.” WS p. 104.

felfoghatatlan Istene és az angol nyelvben meglévő lebeg jelölők közti párhuzamról.¹⁵⁵

A kérdés nem a nyelv inadekvát volta felől, hanem a jelentéstulajdonítás nyelvi immanenciájából kiindulva merül föl. Miként lehetséges az, hogy a semmit körülbeszélő szubjektum szavait mondó nyelv akkor is jelentéssel bír, ha ez a jelentés nyelvi eszközökkel ki sem fejezhető? A nyelv egyszerre mutat önmagán túl extenzíven és intenzíven, kívülre és belülre egyaránt. Ez a mozgás azonban nem a metafizikus logosz végső jelölőjére mutat, nem egy zárt, normatív rendszer karteziánus immanenciájára, s nem is a gondolat elsőbbségére a nyelvvel szemben. Az ikonológia híres példáinak, a mise-en-abyme-ok intra- és extradiegetikus szimulákrumainak terében létrejön a jelölők azon extatikus játéka, mely a végtelen számú kapcsolódásban létrehozza az értelmezés számára *írható*, tehát mindig már értelmezett jelentések *csillagokká* repesztett miriádját¹⁵⁶. A nyelvi jelölésnek ez az öngerjesztő mechanizmusa izgalmas módon játszik el a délibábos metafizikai horizonttal, de ez a játék már a későbbi regények realizmus és valóság fogalmaihoz vezet majd el.

¹⁵⁵ WS p. 106. Vö. Auster, Paul. *New York trilógia*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1991. pp. 132-134. A továbbiakban NYT. Nyelvészeti szempontból izgalmas ellentmondás az argumentációban, hogy Auster itt egy kalap alá veszi a „prop it” és az „introductory, extrapository it” szintaktikai-szemantikai jelenségeit. Ugyanis míg az előbbi nyelven kívüli jelöletlen denotatív kapcsolást fed el (pl. „It is raining.” „It is five o’clock.”), az utóbbi két tagmondat között végigvitt hiánytalan kataforikus utalást indít (a versbéli példa: „It goes without saying.” De folytatódik tovább is a kihelyezett alannyal: „It goes without saying *that we do*”). Auster szövege tehát láthatóan lebeg jelölőnek tekint bármit, ami jelöltjével nem statikus, deiktikus viszonyt ápol, vagyis a terminus érvényességét kiterjeszti az egész nyelvre. A beszéd aktusa fizikai aktussá válik azzal, ahogy az egyik jelölő az elliptikus jelöltre utalva, az általa betöltendő pozíciót kijelölve teszi meg az utat az újabb lebeg jelölőig, ami a nyelv mondódásához vezet. A szubjektumot beszélő nyelvnek nagy segítségére van, ahogy Auster a beszédhelyzetben rájátszik saját vakfoltjaira. Az eredetiben ez így hangzik: „The „it”, for example, in the preceeding sentence, „it goes without saying,” is in fact nothing less than whatever *it* is that propels us into the act of speech itself. And if *it*, the word „it,” is what continually recurs in any effort to define *it*, then *it* must be accepted as the given, the precondition of the saying of *it*.” Vagyis az antecedens és a névmás hierarchikus viszonya szubvertált, invertált és konvertált, akár a kvantummechanika szubatomi részecskéi. Ugyanez a gondolat a *New York trilógia* lapjairól is visszaköszön: „It was something like the word „it” in the phrase „it is raining” or „it is night.” What that „it” referred to Quinn had never known. A generalized condition of things as they were, perhaps; the state of it-ness that was the ground on which the happenings of the world took place. He could not be any more definite than that. But perhaps he was not really searching for anything definite.”(NYT p.133.) Véletlen egybeesés, hogy az „it”-ség taglalása a *The Invention of Solitude* és az *Üvegváros* esetében is a 11. fejezetben található (véletlen egybeesés, hogy a 11 az 1 Doppelgängere).

¹⁵⁶ S/Z p. 25.

A következ bekezdés néhány mondata a kés bbi próza (els sorban: *a New York trilógia*, *A végs dolgok országában*, *A véletlen zenéje*) sszövegének vázlatos felmondása.¹⁵⁷ A pusztta tekintet birodalmában vándorló szám zött harmadik személy itt ereje teljében jelenik meg. A mondatok szikársága, a f nevek monoton ismétlése, az egymás jelenlétén él sköd , majd a fehér térben elt n Doppelgängerrek reménytelen utazása bevonja a teljes kés bbi életm vet ugyanúgy, mint annak pretextjeit: Knut Hamsun *Éhségét*, Franz Kafka *Éhez m vészét* vagy a beckett-i életm vet. A *Fehér terek* valójában több egymásba taposott tudatréteg, palimpszeszt, mely a papír fehér terein kóborló hang újabb és újabb nyomait viselve végül az éjszaka áthatolhatatlan sötétjét ugyanúgy magán viseli, mint a zárlat szakadatlan havazásának mindent kioltó fehérségét. Ritmusa az öntudatra ébred Én örök visszatérése a kezd ponthoz, és ritmus a fehér terébe nyomot vés és egymást követ lépések számának, számmisztikájának tagolása is.

A szöveg els sora: „Valami történik” genezis, fogantatás, mely a b vös számú, harmadik bekezdésben eljut a történet születésének pillanataíig („elkezdeni a csend betöltését anélkül, hogy megtörne”¹⁵⁸), hogy a negyedik paragrafus tükörfázisával

¹⁵⁷ „A man sets out on a journey to a place he has never been before.” „Valaki elutazik valahová, ahol még soha sem járt.” (saját fordításom) WS pp. 106-107. Ez valamennyi Auster-regény fülszövegén szerepelhetne. „A man comes to a place that has no name, that has no landmarks to tell him where he is.” „Valaki megérkezik egy olyan helyre, aminek nincs neve, amit nem jelölnek határvölvek.” „Another man sets out on a journey in search of the first man.” „Egy másik ember elindul az el bbi keresésére.” Kibontva: *A magány feltalálása*, *A bezárt szoba*, *A végs dolgok országában*, *Leviatán*. „A man writes letters from nowhere, from the white space that has opened up in his mind. The letters are never recieved. The letters are never sent.” „Valaki leveleket ír egy nem létez helyr l, az elméjében megnyíló fehér térb l. A levelek soha nem érkeztek meg. A leveleket soha nem küldték el.” Kibontva: *A végs dolgok országában*. „This second man becomes more and more like the first man, until he, too, is swallowed up by the whiteness.” „Ez a másik ember egyre inkább olyanná válik, mint az els mindaddig, amíg t is el nem nyeli a fehérség.” Kibontva: *Laurel and Hardy Go to Heaven*, *Üvegváros*, *Kísértetek*, *A véletlen zenéje*, *Leviatán*. „A third man sets out on a journey with no hope of ever getting anywhere. He wanders. He continues to wander. For as long as he remains in the realm of the naked eye, he continues to wander.” „Egy harmadik útnak indul, bár nincs reménye, hogy bárhova is eljuthat. Vándorol. Vándorol szüntelen. Mert mindaddig, míg a csupasz tekintet birodalmában marad, vándorol szüntelen.” (saját fordításom) Uo. pp. 106-107. Áll minden Auster-m re, de lehangsúlyosabban a *Holdpalotára*.

¹⁵⁸ (saját fordításom) „(...) begin to find a way of filling the silence without breaking it.” D p. 103.

(„Kérem azt, aki hallgatja e hang szavait, hogy felejtse el a szavakat, amiket beszél”¹⁵⁹), öntudatra ébredésével, megkett zöttségével (e szavak „nem mondanak semmi különösebbet azon kívül, hogy k voltak az a valami, ami akkor történt, amikor egy adott test mozgott az adott térben.”¹⁶⁰), törlésjelével végképp belebonyolódjon saját létezésének reflexióiba. A hetedik bekezdés a testet és nyelvet egymás kiterjesztéseként helyezi metonimikus viszonyba.¹⁶¹ A nyelvfilozófiai eszmefuttatás a tizenkettedik bekezdésig tart, és elvezet a harmadik személy történeteire, az egyes szám traumájának dramatizált, narratív¹⁶² feloldásához¹⁶³. A szöveg 21 elemből áll, ez a 12., a forgószelel statikus magja, az elmében megnyíló fehér tér, melynek örvénye a szövegben kimutatva magába szívja a még meg nem írt szövegek végtelen világát. Ezen a ponton belezuhanunk Auster „poszt-textjeibe”¹⁶⁴, összes valamennyi megírandó és megírható szövegébe: Hillis Miller nyelvi pillanatába¹⁶⁵. Ebben a döntő momentumban, az írás

¹⁵⁹ (saját fordításom) Uo. „I ask whoever is listening to this voice to forget the words it is speaking.”

¹⁶⁰ (saját fordításom) Uo., „they seemed not so much to be saying any particular thing as to be the thing that was happening at the same time a certain body was moving in a certain space.”

¹⁶¹ Vö. „Egyetlen szó sem írható le anélkül, hogy látták volna előbb, és mielőtt eljutna a papírig, előbb a test részévé kell váljon, fizikai jelenlétté... „For no word can be written without first having been seen, and before it finds a way to the page it must first have been part of the body, a physical presence (...)” TIS p. 138.

¹⁶² A tizennyolcadik szakaszban váratlanul egy anekdota terjed szét a szövegen mind előre, mind hátra felé haladva. Peter Freuchen, a sarkkutató egy hóvihar elől menekülve igluta épít magának, ám minden egyes lélegzete a belső kicsapódó párával szorkebbre fagyasztja az életteréül szolgáló jégkoporsót. WS p. 109) (Vö. NYT p. 109.) Auster prózájában megszámlálhatatlan példa található a hasonlóan paradoxikus parabolákra, melyeknek alapja igaz történet. Ennek a gondolatmenetnek a legprovokatívabb és egyben legmegejtőbb összegrzése a 2001-es *True Tales of American Life*, amelynek Auster értelemszeren (hiszen igaz-történetek!) pusztán a szerkesztése lehetett.

¹⁶³ Amint azt a *Facing the Music (Arccal a zenének)* kötet olyan vers címei, mint az említett *Narrative (Narráció)* vagy az *Obituary in the Present Tense (Nekrológ jelen idében)* már az életm elején is megellegezték.

¹⁶⁴ „Reluctantly, I abandoned all my witty stories, all my adventures of far-away places, and began, slowly and painfully, to empty my mind. Now emptiness is all that remains: a space, no matter how small, in which whatever is happening can be allowed to happen.” (D p. 108.) (saját fordításom) „Vonakodva bár, de magam mögött hagytam színes történeteimet, a messzi földeken játszódo kalandokat, és apránként, kínlódva kiürítettem az elmém. Már csak az üresség maradt: egy tér – bármily kicsiny legyen is –, ahol bármi megtörténhet.” Vö. *Apophrades*, VI. fejezet.

¹⁶⁵ „A nyelvi pillanat (...) az mozzanat, amikor a költészet nyelve leginkább "kudarcot vall", amikor a legkevésbé áttetsző és legirracionálisabbá válik, (...) amikor a nyelv abszurdításában, nem pedig jelként mutatkozik meg, és valósággal anyagi mivoltában jelenik meg hangként vagy jelzésként a papíron, kiszíva, átitatva, kiszárítva a jelentésségtől.” (saját fordításom) „The linguistic moment is (...) the

terében a költői és prózai életművezérlésénél utoljára még szót kap a lírai egyes szám első személy. A huszonegy bekezdés mindegyike be(le)kezdés *valamibe*, ami az utolsó sorok utáni üres térben folytatódik:

„Néhány összegyűjtött papírlap. Egy utolsó, lefekvés előtti cigaretta. A téli éjszakában vég nélkül hulló hó. A puszták tekintet birodalmában maradni olyan boldogan, mint ebben a pillanatban vagyok. Vagy ha ez túl nagy kérés, akkor az emléket megőrizni, a visszatérés lehetősége az éjszötétjébe, ami újra elnyel majd. Soha máshol, csak itt. És folytatódik az utazás a mérhetetlen térben. Mindenhol, mintha minden hely itt lenne. És a hó vég nélkül hull a téli éjszakában.”¹⁶⁶

A lefekvés előtti utolsó cigaretta után kihuny az öntudat parazsa is, hogy a csend poétája a falhoz fordulva végképp elhallgasson.

instant when the language of poetry most „fails,” becomes most opaque and irrational, (...) when language emerges as surd, not sign, becomes almost a material substance, almost sounds or marks on a page, almost blanched, drenched, drained of meaning.” (In: J. Hillis Miller: *The Linguistic Moment From Wordsworth to Stevens*. Princeton University Press, 1985. p. 14.) Auster költészete ennek a nyelvi pillanatnak, a „kifehéřített, kilúgozott, jelentéstől megfosztott” momentumnak a radikális kiterjesztése. A költői és prózai életműhatárán keletkező prózavers magjában lüktető idegen irodalmi anyag anathemája a transzparencia költészetének átlátszatlan, mert eltérő nem szövegének. Ez az alakzat a fehér térben keletkező fehér tér kétszágadását, és ezzel az új, irodalmi modus vivendi, a fikció lehetősége hozza létre.

¹⁶⁶ (saját fordításom) „A few scraps of paper. A last cigarette before turning in. The snow falling endlessly in the winter night. To remain in the realm of the naked eye, as happy as I am at this moment. And if this is too much to ask, then to be granted the memory of it, a way of returning to it in the darkness of the night that will surely engulf me again. Never to be anywhere but here. And the immense journey through space that continues. Everywhere, as if each place were here. And the snow falling endlessly in the winter night.” D p. 110.

VI. Orfeusztól Dionüszoszra II. – Az apa hiánya I.

Mottó: „Auster, aki eleinte képtelen volt arra, hogy túllépjen Beckettten, most kiútra talált: beírta Beckettet szövegeibe, de közben tágabb kontextusba is helyezte.”¹⁶⁷
Alik Varvogli

1976-ban a kaliforniai Berkleyben töltött félév alatt Auster három drámát ír.¹⁶⁸ A három egyfelvonásos saját értékelésében „alig több szerény, minimalista ujjgyakorlatoknál.”¹⁶⁹ Az írások [(*Laurel and Hardy Go to Heaven*)¹⁷⁰ (*Laurel and Hardy mennybe megy*), *Blackouts* (*Filmszakadások*), *Hide and Seek* (*Bújócska*)] közül ugyanakkor az első *A véletlen zenéje*, míg a második a *New York trológia Kísértetek* című kötete el képeznek tekinthet. A *Hide and Seeket* a kritika Beckett *Ó, azok a szép napok*¹⁷¹ című drámájához hasonlítja¹⁷², de Beckett hatása mindhárom szövegben tagadhatatlan. Bár a legersebb darabot, a *Laurel and Hardy Go to Heaven* John Bernard Myers színpadra állítja, az előadás bukás, több színész nem születik Auster tollából. A drámák folytatása/átírata majd prózában ölt alakot (*A véletlen zenéje*, *Kísértetek*), és ekkor, Auster húszas éveinek során¹⁷³ körvonalazódnak *A végső dolgok országában* és a *Holdpalota* alapötletei is.

¹⁶⁷ (saját fordításom) „Auster, who first couldn't see his way beyond Beckett, has now found a way out: Beckett has been written into his text, but he has been put into a larger framework.” In: TWB p. 87.

¹⁶⁸ Auster, Paul. *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*. New York: Henry Holt and Company, 1997. pp. 133-214. A továbbiakban: HTM

¹⁶⁹ (saját fordításom) „hardly more than spare, minimalist exercises”. In: TAH p. 101.

¹⁷⁰ A továbbiakban: LHGH

¹⁷¹ Ford. Kolozsvári Grandpierre Emil. In: Beckett, Samuel. *Beckett összes drámái: Eluetheria*. Európa Kiadó, 2006.

¹⁷² „*Hide and Seek* closely resembles Beckett's play *Happy Days*.” In: TWB p. 75.

¹⁷³ Gregory, Sinda. MacCaffery, Larry. *An Interview with Paul Auster*. Mississippi Review: Interview Issue 20. 1-2. (1991): pp. 49-62.

*A Laurel and Hardy Go to Heaven*ben Beckett két, talán legismertebb darabja, a *Godot-ra várva* és *A játszma vége* kísért¹⁷⁴, mégpedig els sorban az apa hiányával. Beckett Kafka mellett a másik felmérhetetlen jelentőség irodalmi apafigura Auster számára, a szövegei és az Auster-szövegek közti intertextuális viszonyt Alikí Varvogli, kiemelt kutatási területeként pedig Julie Campbell vizsgálja.

„Beckett hatása olyan erős volt, hogy lehetetlennek látszott túllépni rajta”¹⁷⁵ – írja erről az időszokról Auster. Julie Campbell¹⁷⁶ Harold Bloom *Hatásiszony*¹⁷⁷ című kötetének fogalmi rendszerét alkalmazva térképezi fel a szerző viszonyát a beckett-i irodalmi apafigurához, mely (v)iszony Austert egy édesapjáról szóló memoár megírására és végül radikális prózai fordulatra készíti.

Harold Bloom, aki rendszerét a költőkre vonatkoztatja, „ephebosnak”¹⁷⁸, a költészet kamasz polgárának nevezi az útját kereső mésztert, akinek számára élet-halál kérdése, hogy „megtisztítsa a terepet képzel ereje számára”¹⁷⁹, mégpedig az eldöntött tudatos félreolvasása útján. Az erős eldöntött hatása iszonyt, szorongást vált ki az „új idők, új dalaival”¹⁸⁰ betörni készülő utódból, aki a pszichológiai konfliktust („agon”) legegyszerűbben szembefordulással, árulással („misprision”) kezelheti. A sikeres félreolvasás (elolvasás) az időbeni sorrendiség megfordításával kecsegtet, ahol a megkésettiséggel küzdő, ám erős poéta elérheti, hogy hozzá képest olvassák vissza a

¹⁷⁴ Beckett, Samuel. *Godot-ra várva, A játszma vége*. Ford. Kolozsvári Grandpierre Emil. Európa Könyvkiadó, 2007.

¹⁷⁵ (saját fordításom) „The influence of Beckett was so strong that I couldn’t see my way beyond it.” TRN p. 105.

¹⁷⁶ Campbell, Julia. *Beckett and Paul Auster: Fathers and Sons and the Creativity of Misreading*. In: *Beckett at 100 Revolving it All*. Ed. by Linda Ben Zvi and Angela Moorjani. Oxford University Press, 2008. pp. 299-311. A továbbiakban: B100RA

¹⁷⁷ Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford University Press, 1997. A továbbiakban: TAI Bloom magyarul: Bloom, Harold. *Költészet, revizionizmus, elfojtás*. Ford. Hódosy Annamária. Helikon, 1994.1-2. (Az amerikai dekonstrukció. Szerk. Kovács Sándor. S.K.) pp. 58-76.

¹⁷⁸ Angolul „ephebe”. TAI p.1.

¹⁷⁹ (saját fordításom) „to clear the imaginative space” TAI p.1.

¹⁸⁰ *Góg és Magóg fia vagyok én...* (Ady Endre, 1905)

saját korába zárt el döt. Bloom rendszerében hatféle revizionista „ratio” létezik, melyek listája kimondva, kimondatlanul a fejlődés progresszióját hordozza magában. 1) *Clinamen*¹⁸¹ (kitérés) a megkésett utód bizonyos pontig elismerve el dje teljesítményét új irányba fordítja azt, hogy kiteljesítse, amit annak nem sikerült. 2) *Tessera*¹⁸² (mozaikolás: befejezés és antitézis) Az utód az el d rendszerének megtartása mellett teljesíti ki annak m vészetét utólagosan is azt el feltételezve, hogy az el d „nem ment elég messzire”. 3) *Kenosis*¹⁸³ (kiüresedés) Az utód kísérlete a hatásiszony folytonosságának megszakítására azáltal, hogy kiüríti mind a saját, mind az el d poétikai ihletettségét 4) *Daemonization*¹⁸⁴ (szemben a fenségessel) Az utód az el d démonikus erejét l inspirálva megteremti saját démoni hatalmát, amely így hatalmasabbá válik annál (az el d „vállára áll”). Az eredmény visszamen leg csökkenteni látszik az el d démonikus erejét, ami a hatásiszony oldódását vonhatja maga után. 5) *Askesis*¹⁸⁵ (az önsanyargatás gyakorlása) Az utód mind a saját, mind az el d teljesítményét minimumára redukálja a megtisztulás, a magány gyakorlataival, így saját rendszerszer ségének leépítésével a magában hordozott hatás/iszony is elengedhet vé válik. 6) *Apophrades*¹⁸⁶ (a holt visszatérése) Az utód felismeri saját hatásának, szolipszizmusának terhét, megnyitja saját m vét az el d hatása el tt, és ezzel paradox módon elérheti azt az *unheimlich*¹⁸⁷ állapotot, hogy áldozatában kiindulópontként szolgál az t megel z m számára.

¹⁸¹ TAI p. 19.

¹⁸² TAI p. 49.

¹⁸³ TAI p. 77.

¹⁸⁴ TAI p. 99.

¹⁸⁵ TAI p. 115.

¹⁸⁶ TAI p. 139.

¹⁸⁷ „Az új költemény teljesítménye olyan *unheimlich* hatást hoz létre, amely nem úgy t nteti fel a verset, mintha az el d írta volna, hanem mintha az utód alkotta volna meg az el d jellegzetes hangját.” (saját fordításom) „[T]he *uncanny* effect is that the new poem’s achievement makes it seem to us that, not as though the precursor were writing it, but as though the later poet himself had written the precursor’s characteristic work.” (kiemelés t lem) TAI p. 16.

Farkas Zsolt¹⁸⁸ a ratio-k performatív erejét sorban a következő retorémákkal párosítja: *clinamen* – ironia, *tessera* – szinekdoché, *kenosis* – metonímia, *daemonization* – hiperbola, *askesis* – metafora, *apophrades* – metalepszis. Auster drámájában a *kenosis*, az *askesis* és a „dönt ratio”¹⁸⁹, az *apophrades* metalepszise válik meghatározó performatív erővé.

6.1 Kafka – Tessera és Apophrades

A saját apja hiányával birkózó Auster számára (többek között Hawthorne, Thoreau, Poe, Melville, Whitman, Chandler mellett) két irodalmi apafigura hatása jelenti a legjelentősebb (v)iszonyulási pontot: Beckett és Kafka. Beckett (az irodalmi nagyság levélben utasítja vissza 1974-es hazatérése után Austert, aki lefordítaná korai verseit)¹⁹⁰ személyes kapcsolatot tart fenn franciaországi tartózkodása során, Kafkának pedig esszéit¹⁹¹ szentel. Kafka *Éhez m vésze*, Beckett kiéheztetett színdarabjai nyilvánvaló párhuzamot kínálnak a korporealitás, a szöveg és az identitás aszkézisát központba állító komparatistikai vizsgálat számára¹⁹², ám az ilyen megfeleltetés (talán éppen egyértelműsége okán) bizonyos veszélyeket is rejt magában. Könnyen létrehozható például olyan olvasat, amely a Kafka éhez m vészének attrakciójában lappangó allegorikus jelentésséget töröl szatíra felől („mert nem találtam ételt, mely

¹⁸⁸ Farkas Zsolt. *Pszichoretorikai vizsgálódások egy ambivalencia-elmélethez*. (2003) pp. 20-21. In: phd.okm.gov.hu/disszertaciok/ertekezesek/2004/de_1292.pdf (hozzáférés: 2007.01.12.)

¹⁸⁹ Uo. p. 20.

¹⁹⁰ Beckett azt válaszolja, hogy csak saját fordításában jelenhetnek meg korai versei, de nem érzi készen magát a feladatra. "Only he could do the translations – and he didn't feel up to the task." Editor's note vii. In: *The Poems, Short Fiction, and Criticism of Samuel Beckett: Volume IV of The Grove Centenary Editions*. Ed. Paul Auster. Grove Press, 2006.

¹⁹¹ Auster, Paul. *Pages for Kafka: On the Fiftieth Anniversary of his Death*. TAH pp. 23-25.

¹⁹² Az összevetésre az *Üvegváros*, *A végső dolgok országában*, a *Holdpalota*, a *Mr. Vertigo*, de a *Timbuktu* is látványosan ajánlja magát.

ízlene”¹⁹³) „premodern morális kauzalitásként” olvassa a *Holdpalota* utolsó sorait („Itt kezd döm én, (...) itt kezd dik az életem.”¹⁹⁴). Vagy épp olyan értelmezés, amely Didi és Gogo végtelenített várakozásához képest giccsesnek látja *A véletlen zenéjét* lezáró szuicid karambolt, nem is beszélve a filmváltozat¹⁹⁵ befejezésér l, ahol az út szélén ácsorgó Nashe-t felveszi az arra kocsikázó Auster, hogy együtt induljanak „új kalandok, új remények felé”. Alapfeltevésemben az apafigura köré felépített ciklikusság íródik vissza, vagy épp törik meg a cselekmények eltér kimenetelében. Mivel az a hipotézisem, hogy Auster regényíróvá válásához a m nemek apahiánytól motivált metamorfózisa vezetett el, dolgozatom céljait inkább szolgálja, ha az Auster költészetéb l¹⁹⁶ legjelent sebb drámáján (*Laurel and Hardy Go to Heaven*) keresztül prózájába (*A véletlen zenéjébe*¹⁹⁷) metonimikusan áthelyezett *fal szimbólumot* használok fel a két el d „félreolvasatainak” bemutatására.

El ször is vegyük sorra Auster szövegeiben a fal szimbólum inherens értelmezési lehet ségeit, hogy második lépésben összeolvashassuk Kafka falával, majd azzal a fallal, ami Beckett m veiben apa és fiú között áll.

Auster m veiben négy olyan aspektusa rajzolódik ki a fal szimbólumának, amely aztán újabb, Kafkával és Beckettal dialógust tartó dimenziók megalapozását teszi lehet vé.

¹⁹³ Tandori dezs fordítása. In: Kafka, Franz. *Elbeszélések*. Ferenczy Kiadó, 1995.

¹⁹⁴ In: Auster, Paul. *Holdpalota*. Európa Kiadó, 2006. p. 471.

¹⁹⁵ Philip Haas 1993-as rendezésében.

¹⁹⁶ Vö. „A fallal szemközt – / felmagasztosítja a részletek irtózatosszegét. A semmi az. / És minden, ami maga. (...) Mert is a csendben él, / mely megel zi a szót, / ami övé.” D p. 83.

¹⁹⁷ Jelen vizsgálat – mivel fókusza az els megjelent Auster-regényig terjed – csak annyiban kíván foglalkozni *A véletlen zenéjével*, amennyiben az a *Laurel and Hardy Go to Heaven* prózai kiterjesztéseként, transzformációjaként segít az életm vet alakító három m nemet összeköt fal szimbólum kibontásában. (Valamint szerephez jut a következő alfejezetben is, ahol szükség lesz rá a mise-en-abyme metaleptikus szerkezetének felvázolásában).

1) Nyelv

A drámában és a prózában szereplő fal el képét a költemények szimbolikájában találjuk meg. A megel z fejezet példája a *Disappearances* volt: „A fallal szemközt- / felmagasztosítja a részletek irtózatosszögét. A semmi az. / És minden, ami maga. (...) Mert is a csendben él, / mely megel zi a szót, / ami övé.” A fal itt a részletek tömkelege, légiója, mely nyelvi megel zöttségében „földhöz ragadt”, és fizikai, mert kohézióját, immanenciáját saját tömege adja. Tisztán szintagmatikus felhalmozódás, mely pusztán, önmagába vett elszigeteltséggé transzmutálódik: (el/be)kerítéssé [*defence*], amelyhez képest a szubjektum szingularitásai az észlelés szimulákrumában születnek meg. A fal fizikai létének transzferenciája maga a nyelv, a szavak pedig kövek, a köztük kitöltendő rés az Én.

2) Történelem

A véletlen zenéje egyik játéka, hogy Flower és Stone a falat egy egykori író kastély köveiből rakatja, ami utalás William Randolph Hearst történelemképző mutatójára, aki az Államokba hajóztatta egy spanyol kolostor köveit, hogy felépítse belőlük a St. Bernard de Clairvaux templomot a floridai Miami-ban. A fal az Óvilág történelmének szimulációja, roppant gát, amely dacol az időárral. „A történelem folyamata jelentéssűrűsülések, értéktulajdonítások sokaságát halmozza fel”¹⁹⁸, „önmaga emlékműve lesz (...), az új életre feltámadott kövek szimfóniája, mely mindennap gyászdal zeng a múlt fölött,

¹⁹⁸ Idézet a III. fejezetből Blanchot irodalmi tere kapcsán.

amit magunkban hordozunk. – Siratófal – jegyezte meg Nashe. – Az – mondta Flower. – A Tízezer k fal.”¹⁹⁹

3) Munka

A munka mind a drámában, mind a regényben egyszerre a láthatatlan és kívülrre helyezett hatalom iránti megfelelési kényszerb l és a hatalom fel l kirótt kényszerb l végzett munka. A kommunikációt, érintkezési felületet a szöveg (Max Work (NYT), Calvin Murks (AVZ), a távolban felt n , vélelmezett munkafelügyel (LHGH)) közvetíti, mely a szubjektum konstrukciójának és dekonstrukciójának felülete, az alkotó és a m közti káprázat. A munka mint szöveg: „Rendkívül életh és pontos álom volt. Nem is annyira a valóság torz másának, mint inkább káprázatának („simulacrum”), érzéksalódásnak („illusion”) tetszett, és oly gazdag volt részletekben, hogy Nashe még csak nem is gyanította, hogy álmodik.”²⁰⁰

4) M

A folyamatában lév m , mely kifejez dése az er feszítésnek, ami létrehozza, seb, fissure, amely keresztülhasít a teren, és amely elvágja az alkotót a befogadótól (Míg a *Godot-ra várva*ban semmi nem történik meg, *A Laurel and Hardy Go to Heaven*ben a darab végére felépül a fal, és eltüntet/megszünteti a színpadot, a befogadást, a m vet magát.) „A fal sok minden lehet, nem? Kint rekeszthet, vagy beszoríthat. Védelmeszhet, de el is pusztíthat. (...) Lehet valami

¹⁹⁹ Auster, Paul. *A véletlen zenéje*. Ford. Vághy László. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1995. p. 110. A továbbiakban: AVZ

²⁰⁰ AVZ p. 220.

nagyobb része, vagy pusztán önmaga.”²⁰¹ A kezdetben jelenlév vég mindig köztes, paradox állapota, amely felé minden egyes megtett lépés mégis a túlélést jelenti. „Három órákor azonban furcsa, átható hang – *sípoló kiáltás, sikoly, segélykér üvöltés* (kiemelés t lelem) – riasztotta fel, és amikor odanézett, amerr l harsant, Murkst pillantotta meg, amint a sapkáját lengeti feléje a mez túlsó végéb l. *Megcsinálta!* – hallotta meg Nashe a szavát.”

Kafkának egyetlen szövege van, amely alapvet en a fal szimbóluma köré épül, *A kínai fal építése* cím elbeszélés. Ennek a szövegnek rendkívül izgalmas vonatkozása, hogy mindjárt a nyitó bekezdésben önreferenciális, poétikai leírását adja a fal szimbólumának, így magának az elbeszélésnek is, ezzel a kínai fal mise-en-abyme-ját jelenti be a szövegben:

„Úgy történt ez, hogy mintegy húszf s csoportokat alakítottak, melyeknek egy-egy körülbelül ötszáz méter hosszú falrészt kellett elkészíteniök, a szomszédos csoport pedig velük szemközt haladva épített egy hasonló hosszúságú falat. De miután így összetalálkoztak, nem ennek az ezer méternek a végén folytatták az építkezést, hanem a munkacsoportokat megint egészen más vidékre küldték falat építeni. Ily módon természetesen sok nagy hézag keletkezett, amelyeket csak lassan, fokozatosan töltöttek ki, sokat csupán akkor, amikor a Fal munkálatait már befejezettnek nyilvánították. *S hogy akadnak végképp beépítetlenül maradt hézagok is* –

²⁰¹ (saját fordításom) „When I think of the wall, it’s as if I were going beyond what I can think. It’s so big, so much bigger than anything else. (*Pause.*) And yet, in itself... in itself... it’s just a wall. A wall can be many things, can’t it? It can keep in or keep out. It can protect or destroy. It can help things... or make them worse. It can be a part of something greater... or only what it is. Do you see what I mean? It all depends on how you look at it.” HTM p. 149.

ez a megállapítás persze lehet, hogy csak ama számos legenda egyike, amelyek az építkezéssel kapcsolatosan születtek, s a melyeket legalábbis a köznapis ember épp *a m kiterjedése következtében nem tud a maga szemével és mértékével ellen rízni.*”²⁰² (kiemelés t lem)

A munka itt is értelmetlen („Hogyan szolgálhat azonban védelmül egy fal, amelyet nem összefügg en építettek?”, “Ki ellen is védelmezne a nagy Fal? Az északi népek ellen? (...) Nem láttuk ket, és ha falvainkban maradunk, nem is látjuk ket soha.”), a hatalom pedig láthatatlan (“A vezetés szobájában – hol volt ez a szoba, és ki ült ott, senki nem tudja, nem tudta, bárkit kérdeztem is meg – (...) isteni világok visszfénye hullt a vezetés rajzoló kezére.”), “Ha efféle jelenségekben valaki arra következtetne, hogy tulajdonképpen nincs is császáruk, nem járna messze a valóságtól.”). A munkások vágya, hogy részesülhessenek az isteni rendben, csak hogy a részmunka intézményével mindössze fragmentált, efemer pillanatokhoz jutnak. Az egész vállalkozás mind hasznosságát, mind metafizikus allegóriáit tekintve tökéletesen abszurd. (“Marad tehát az a következtetés, hogy a vezetés szándéka a részépítkezés volt. De a részépítkezés szükségmegoldás, nem célravezető. Marad a következtetés, hogy a vezetés valami célszerűtlen akart.”) Ugyanakkor éppen a struktúra (Kafka szövegének, és a mise-en-abyme-ként funkcionáló kínai fal szerkezetének) hézagos részletszerése teszi lehetővé, hogy az abszurd az isteni egység és a magát abba beépítő/beíró munkás dichotómiáján belül mondassék el.

Kafka fala a szimbólum új aspektusához vezet el, mégpedig Auster szövegeiben els sorban az intertextualitáshoz, és ezzel összefüggésben a szubjektum

²⁰² Tandori Dezső fordítása. In: Franz, Kafka. *Átváltozás*. Európa Kiadó, 1999. pp. 206-207.

konstituálódásához kötődő véletlen egybeesések, a sorsszerűség szimulákrumának dimenziójához. A fal konstrukciójára is vonatkoztatható mindaz, amit Roland Barthes a szöveg hálózatoságával kapcsolatban ír, és amire a fal-mint-munka leírásánál már utaltunk: „Szöveg annyit tesz, mint Szövet; de míg ezt a szövetet eddig mindig terméknek fogták fel, elkészült fátyolnak, amely mögött ott van, többé-kevésbé rejtve az értelem (az igazság), mi most a szövetben, azt a nemzeti elvet hangsúlyozzuk, hogy a szöveg folytonos összefonódásokon keresztül alakul, és dolgozza ki önmagát, a szubjektum, elveszve ebben a szövetben – ebben a szövődékben –, feloldódik (...).”²⁰³ A véletlen egybeesések rímhívóiban és rímfelelőiben ez a nemzeti elv nyilatkozik meg. A véletlen Auster-szövegekben felcsendülő zenéje újabb veszélyt hordoz magában a gyanútlan értelmezés számára. A premodern morális kauzalitáson kívül adódhat a mágikus realizmus bevonása az interpretációba, vagy tételezhető a szövegekben valamely omnipotens pozíció (például a szöveg és szerző viszonyában) szeparációjának nyomai. Ez utóbbival a *grand narrative* dichotomikus rendszerein belülre helyeződne a szöveg – függetlenül attól, hogy a szeparáció megerősítését vagy az egység helyreállítására tett erőfeszítéseket mutatná ki egy ilyen elemzés. A fal létrehozásában az építés kombinatorikája hangsúlyos szerepet kap a szimbólumban, mert a mindig az alkotássá-válás-folyamatában-lévő munka kaotikusságából következik, amiként a kudarc is a siker egyetlen lehetséges formája. („Talán csak azért sikerül valami, mert belebukunk.”²⁰⁴) A *Laurel and Hardy Go to Heaven*ben a két clownt „falépítő” munkásként tünteti fel a szereplők listája, és bár a dráma sugallata szerint minden

²⁰³ Barthes, Roland. *A mit a szöveg felé*. In: *A szöveg öröme*. Budapest: Osiris Kiadó, 1996. p. 114.

²⁰⁴ (saját fordításom) „We might be succeeding just because we are failing.” HTM p. 139.

nappal újrakezdi a fal felhúzásának abszurd és groteszk munkáját, a szerző pontos táblázatot mellékel, megadva a tizennyolc darab kövő pontos elhelyezését²⁰⁵:

13	15	17	18	16	14
7	9	11	12	10	8
5	3	1	2	4	6

Walter Benjamin azt írja Franz Kafkáról, hogy „Kafka az elrendezést definiálhatta volna sorsként is. Szembenéz vele *A perben* és *A kastélyban*, de még sokkal konkrétabban azokban a bonyolult, és kiszámíthatatlan építési tervekben, amelyeknek tiszteletet ébreszt modelljével *A kínai fal építésében* foglalkozott.”²⁰⁶

Kafka elbeszélésében az építő célja az isteni egység megélése, a munkában megélt teljes unió („Egység! Egység!”, „a falu végén a kis oszlopon ott a szent sárkány, és emberemlékezet óta hódolóan fűjja tüzes leheletét Peking felé,(...) Peking és a császár: egy.”) Ennek a vágnak a fal hézagaiba szorult nyomait agyonnyomja az a súly, amit a szöveg szatirikus tömbjei jelentenek, így az elbeszélés váratlanul be is reked. („Éppen ezért a kérdés vizsgálatát egyelőre abba is hagyom.”) A részletek nem állnak össze a jelentés egészévé, hiszen maga a szöveg kérd jelezi meg saját lehetőségeit arra, hogy egységes jelentést hozzon létre.

A kövek elhelyezésének fenti táblázata tükörszerkezetet mutat, amely egyszerre foglalja magában az eredeti egytől tizennyolcig tartó „üdv történeti” számsor fejlődését,

²⁰⁵ HTM p. 143.

²⁰⁶ (saját fordításom) „Kafka could have defined organization as destiny. He faces it in the extensive hierarchy of officialdom in *The Trial* and *The Castle*, but even more concretely in the difficult and incalculable construction plans whose venerable model he dealt with in *The Great Wall of China*.” Benjamin, Walter. *Franz Kafka: On the Tenth Anniversary of his Death*. In: *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. Ed. Hannah Arendt. London: Fontana, 1973. p. 119. Beszédes, hogy Auster idevágó esszéjének címe: „*Pages for Kafka: On the Fiftieth Anniversary of his Death*.” TAH pp. 23-25.

és annak inverzív, öntükröz alakzatát. A dráma ugyanakkor az elemek teljes véletlenszer ségét hangsúlyozza („Laurel: Nem tudom, melyiket válasszam. / Hardy: Nem lehet választani. Mind egyforma.”) *A véletlen zenéjében* az egykori jelentéssel bíró épület (ír kastély) falként való transzformációja a m vet (nyelv, történelem, munka, m) visszaatalja az irodalmi térbe, ahol a jelöl k fragmentumainak elrendezése bár csak véletlenszer en lehetséges, de lehetséges. „Egy széthulló m faj hagyományai paradox módon m köd képesek maradnak” ²⁰⁷ – írja Stefano Tani a krimi és az anti-detektívtörténet m fajainak viszonyáról. Igaz ez Auster falára is, amely a jelölés szétszóródásának jeleként magába építi Kafka hézagos, megszakított folytonosságú falát. Harold Bloomnak a fejezet elején felvázolt rendszeréb l a *Tessera*, mozaikolás fogalmával azonosítom azt a munkát, amelynek eredményeként Auster újabb tömböt emel a szimbólum Kafkánál is felfedezhet egységeire. Ugyanakkor Auster *A véletlen zenéjében* már lemond az az elrendezésben rejl lehet ségekr l (a mez n felépített fal nem zár ki, és nem zár el), egyúttal *A véletlen zenéjében* megszabadul önmaga szolipszizmusától is (a *Laurel and Hardy Go to Heaven* falát adó elemek elrendezésükben még tervszer ek, a fal felépül, és kirekeszt). A regénybeli fal véletlenszer ségében egyszerre kontinuos és diszkontinuos monolittá válik; vagyis Auster a szimbólum szerkezeti mintázatától (Kafka kínai fala) úgy szabadul meg, hogy a szemiózis szintjére helyezi át, és ezzel a bloomi *Apophrades*, kiürítés gyakorlataihoz köti az újabb és újabb kövek egymásra emelésének rítusát.

²⁰⁷ Lásd a 8.1-es fejezetet. (saját fordításom) „(...) conventions are paradoxically functional in the disintegration of the genre.” In: Tani, Stefano. *The Doomed Detective, The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Southern Illinois University Press, 1984. (p. 43.) A továbbiakban: TDD

6.2 Beckett – Askesis és Apophrades

Mottó: „Felismerni, mindjárt a kezdet kezdetén, hogy ennek a vállalkozásnak a kudarca a lényege.”²⁰⁸ Paul Auster

„Beckett kevésssel indít, és még kevesebbel zár. Minden egyes munkája a lecsupaszítás útján jár, amivel elvezet bennünket a tapasztalás végső hatáira”²⁰⁹ – írja Auster. Ahogy a *Godot-ra várva* elszövege Auster drámájának, úgy a *Laurel and Hardy Go to Heaven* is pretextje *A véletlen zenéjének*, mégis, a dráma ott kezdődik, ahol a regény véget ér. A regény visszacsatolása dramatizálja azt a végletekig lecsupaszított állapotot, amit a *Laurel and Hardy Go to Heaven* statikusan kimerevít. Ami a regény fal szimbólumát Auster drámáján keresztül Beckett műveihez köti, az elsősorban a megfosztottság, a kiüresedettségi állapota. Flower középszer ségében is lehengerlő önteltsége Pozzo habitusát viszi tovább, ugyanakkor a szereplők rendje Beckett drámájával összevetve metonimikus káoszba torkollik. Lucky figurája metonimikusan érintkezik Pozzival (akit jelölt a szerencsére), Pozzo Flowerrel (domináns clownként), Flower és Stone Godot-val (apafigurák). Flower és Stone hasonmásának (Doppelgängerének) játéka lehet végtelen, hogy mielőtt végképp eltűnnének a történetből, mozgásba lendítsék a *Godot-ra várva* és a *Laurel and Hardy Go to Heaven* statikusságát. A Világ Városa uraiként (lásd a következő fejezetet), a büntetés kirovóiként isteni attribútumokat vesznek föl, illetve vesz föl megduplázott

²⁰⁸ (saját fordításom) „To recognize, right from the start, that the essence of this project is failure.” TIS p.20.

²⁰⁹ (saját fordításom) „Beckett, who begins with little, ends with even less. The movement in each of his work is toward a kind of unburdening, by which he leads us to the limits of experience.” TAH p. 87.

egységük, ám amint a történet metaszintjén kettő sük meghatározta saját isteni, atyai szerepét a szövegben, azonnal ki is írónak belé. Stone/Flower („k virág”) a szeretet hiányával megjelölt apa figurája, aki önmaga hiányával rzi meg a felügyelet és a büntetés hatalmát.

Beckett és Auster szövegeinek komparatistikai vizsgálatával párhuzamba állítható Auster hatásiszonytól terhes viszonya Beckettel. A szöveg (Max Work, Murks, munkafelügyel) ismét tükörfelületként vetíti egymás ellenében egymásra a két folyamatot. Nashe az élet felől a rabszolgaságon át jut el a halálig, míg a szöveg másik oldalán álló szerző a halál felől, a kreativitás útján jut el az életig, és ebben a tükrözésben világosodik meg a fal szimbólumának újabb értelmezési lehetősége.

Térjünk vissza egy pillanatra a karkai fal lakunikusságára, valamint ahhoz a gondolathoz, hogy Auster szövegeiben ezek a rések a jelölés rendjéhez kötnének. Auster több helyütt is hangsúlyozza, hogy a szöveg terét olyan térként képzei el, amely „legend helyet biztosít az olvasó számára, hogy belakja a történetet”, mivel a szöveg nem több, „mint a képzelet rugródeszkája.” „Az elme képtelen üresen hagyni ezeket a helyeket, maga törekszik kitöltésükre, saját tapasztalataira és emlékezetére hagyatkozva képeket hoz létre. (...) A hallgató aktív résztvevőjévé válik a történetnek.”²¹⁰ A hiány, a töredékesség, a megfosztottság jelöli a stílus szintjén a beckett univerzumhoz kötik ezeket a szövegeket, Auster félreolvasásában azonban a határon lét belső utazásainak absztrakcióját az amerikai álom kellékei díszletezik. A dolgozat elején hozott Auster-

²¹⁰ (saját fordításom) "But the mind won't allow these things to remain blank; it fills in the details itself, it creates images based on its own memories and experiences. (...) The listener becomes an active participant in the story." TRN p. 140.

idézetből²¹¹ kiolvasható markáns elutasítás az irodalom társadalomkritikai funkciójával szemben. Auster művészetében erre a funkcióra jelöltté teszi ezt az irodalmi attitűdöt – mint a *Leviatán* ideológiai terepen játszó példája is mutatja: egyszerűen kezdenie kell vele valamit. Így a beckett-i absztrakció semleges tere helyett leginkább New York lesz az a helyszín, amely hol a film noir-os átpoetizáltsággal (*New York trilógia*), hol a szimulákrum káprázatába burkolózva (*A véletlen zenéje*), hol a beckett-i margóra szorítottság kiterjesztésével (*A végső dolgok országa*) válik az invenció terének kimeríthetetlen alakmásával. Vulgárisabban: a sikerorientált, fogyasztói társadalom addig táncol a dollárfa körül, míg holtan nem rogy össze – és már Beckett-nél is vagyunk.

Julie Campbell már említett, Beckettet és Austert összevető komparatistikai vizsgálatában a nyilvánvaló párhuzamokon, *A játszma vége*, és a *Godot-ra várva* című drámákon kívül a következő Beckett-szövegeket vonja be értelmezésébe: *Malone meghal*²¹² című regényt, valamint négy elbeszélést, sorrendben: *Az első szerelem*, *A kitaszított*, *Nyugtató* és *A vég*²¹³. Campbell esszéje a *Laurel and Hardy Go to Heaven* mellett a *Holdpalota* és a *New York trilógia*, illetve az imént említett Beckett-művek választott szöveghelyein bemutatja a művekben az apák és fiaik viszonyában a szeretet hiányát²¹⁴ és a hozzá kapcsolódó büntetés példáit. Campbell vizsgálata során két lényegi

²¹¹ Vö. az 5-ös lábjegyzettel: „A helyzet az..., hogy az amerikai regény megváltozott. Engem szenvedélyesen foglalkoztatnak az olyan szövegek, mint Melville és Hawthorne regényei, Poe történetei vagy Thoreau írásai, melyek érdeklődése nem köthető a szociológiához, ami felé a regényírás az Egyesült Államokban fordult. Az teljesen más. Ezeknek a műveknek filozófiai, metafizikai dimenziói voltak, melyekről mára megfeledkeztek, vagy egyszerűen csak figyelmen kívül hagyják őket.”

²¹² Beckett, Samuel. *Molloy. Malone meghal. A megnevezhetetlen*. Ford. Török Gábor. Budapest: Magvet, 1987. Nyilván ~~véletlen~~ egybeesés, hogy Kafka *Pere* és Beckett *Molloy*a szerepelhetne akár az Auster anti-detektívregényével foglalkozó 8.1-es fejezetben is. Vö. RR. p194

²¹³ In: Beckett, Samuel. *Elre vaknyugatnak* [Elbeszélések.] Ford. Barkóczi András, Klimó Ágnes et al. Utószó: Takács Ferenc. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989.

²¹⁴ Például: „VLADIMIR: Mi lenne, ha bálnát tartanánk? / ESTRAGON: Mit bánjunk meg? / VLADIMIR: Mit is... (*Keresi a szót*) Ne részletezzük! / ESTRAGON: Azt, hogy megszülettünk?” In:

következtetésre jut. Az első, hogy Beckett *A játszma vége* című drámáját Auster felől visszaolvasva (*Apophrades*) nyilvánvalóvá válik, hogy az Én elvesztése, mely az egymásra következő napok monotóniájának következménye, az Én értékvesztésével, önértékelési zavarával párosul, mely a szeretet és az apa hiányából következik. „Auster „szövegén keresztül” olvasva Beckettet *A játszma végében* megnyílt egy irány, amit korábban nem figyeltem meg. Az egymásra következő napok egyhangúságában semmivé foszló Én-nel kapcsolatos félelmek mellett feltűnt a szeretet hiányában elenyésző önérték is.”²¹⁵ Auster a bloomi *Askesis* metaforikusságát felhasználva (a metaforikus performatív erre New York azonosítottjai szolgáltak például) jut el az *Apophrades* szerzők közötti metalepszisének véghezviteléig. Az *Apophrades*, a hiányt visszaíró ciklikusságának megtörésére a *Holdpalota* Foggjának története, a fertőző ciklikusság terjedésére²¹⁶ például az automata Stillman Jr. és a bábos idősebb Stillman párosa lehet példa. Campbell másik megfigyelése még kegyetlenebb. „Nyilvánvaló a kapcsolat Beckett művei és aközött, ahogy Auster elmélyült figyelme az apa hiányához kötődő szégyen és büntudat érzéséből valamiféle büntetés szükségességére következtet, amelyben a „bűn” megváltása az „áldozat” felől válik lehetségessé.”²¹⁷

Mielőtt az apa hiányát, ezt az Auster életművében „szeminális” jelentőségű mozzanatot részletesebben is tárgyalnám – így a lírától a drámán át vezet úton eljutnánk a harmadik irodalmi műnemhez –, a beharangozott prózai fordulatot átugorva egy rövid narratológiai kitérő szükséges. Mert amiként Julie Campbell is megjegyzi:

Godot-ra várva, első felvonás. „Ez azért van így, mert örülnek, hogy megbüntették őket a bűneikért, és most azt tanulják, hogyan keltsék ismét életre a jószág elvét.” In: AVZ p. 102.

²¹⁵ (saját fordításom) „Similarly, reading Beckett „through” Auster opens up *Endgame* in a direction I have not paid much attention to before: the fear of loss of self through the numbing sameness of day after day, but also the loss of self-worth through lack of love.” B100RA p. 308.

²¹⁶ Lásd Quinn és Stillman három találkozása a 9.2-es fejezetben.

²¹⁷ „Auster’s preoccupation with the absent father, the guilt and shame that attach to his absence, and the need for some kind of punishment to somehow redeem this „crime” on the part of the „victim” clearly have implications for Beckett’s work.” B100RA p. 305.

„Azt hiszem, *A véletlen zenéjéig* kell mennünk ahhoz, hogy a *Laurel and Hardy Go to Heaven* teljesen átalakítva, új koncepcióba helyezve immár autonóm m-ként lássuk viszont egy regény formájában.”²¹⁸

6.3 A mise-en-abyme

Mottó: „Az irodalomnak nincs oka, célja, az irodalom *van*.”²¹⁹ Esterházy Péter

Moshe Ron alapvető tanulmányának definíciója szerint „bármely diegetikus szövegrész, amely hasonlít azon m-re, amelyben felbukkan, abban „en abyme” helyezkedik el.”²²⁰ A mise-en-abyme narratológiai alakzatával sokan és sokat foglalkoztak, irodalma könyvtárnyi, talán nem túlzás azt állítani, hogy a mise-en-abyme a posztstrukturalista narratológia mise-en-abyme-ja. Dolgozatomban azonban semmiképp sem kerülheti el a téma érintését, mivel Auster regényeiben a beágyazott történetek jelenléte nélkül szinte egyetlen történet sem volna elmesélhető, mivel ezek az írás fehér teréhez vezetik az olvasói tekintetet. Az Auster-regény akkor is cím(er)ként határozza meg magát a cím(er)ben (mise-en-abyme), ha a kiindulásul szolgáló cím(er) soha nem is létezett. Auster egyes történeteinek ezen eleve („ágy nélküli”) beágyazottsága olyan vizsgálatot igényel, amely túlmutat a jelen munka határain, ugyanakkor a korai

²¹⁸ (saját fordításom) „I think we need to go to *The Music of Chance* to find “Laurel and Hardy Go to Heaven,” completely refashioned and reconceptualized, resurfacing within the novel form, and now really working on its own terms.” In: Campbell, Julie. *The Legacy of Samuel Beckett in Paul Auster's Work*. p. 2. Kiadás előtt. Külön köszönet illeti Dr. Julie Campbellt, hogy még megjelenése előtt rendelkezésemre bocsátotta az esszét.

²¹⁹ Esterházy Péter elhíresült bon mot-ja tisztán rímel Archibald MacLeish *Ars poeticájának* ismert záró sorpárjával: „A poem should not mean / But be.” In: *Twentieth Century American Poetry*. Ed. Conrad Aiken. New York: Modern Library, 1968. p. 242.

²²⁰ (saját fordításom) „[A]ny diegetic segment which resembles the work where it occurs is placed *en abyme*.” In: Ron, Moshe. *The Restricted Abyss. Nine Problems in the Theory of mise-en-abyme*. In: *Poetics Today* (1978): 2: 417-438. p. 436.

művekben több olyan emblematis, emblémaszerző pont is van²²¹, amely önmagában tematizálja a mise-en-abyme ilyen értelmű textuális hatásmechanizmusait. Ezért a mise-en-abyme jelentőségét Auster poétikájában a fentiekben tárgyalt *Laurel and Hardy Go to Heaven* című dráma kapcsán (a későbbi prózai művel szövegeként) behívott *A véletlen zenéje*²²² című regényen kíváncsi bementatni.

6.3.1 Cím(er) a cím(er)ben – jel a jelben

André Gide *1893-as Naplójában* írja a mise-en-abyme heraldikai szimbólumában rejlt ikonikus lehetőségeiről:

"(...) vagy még világosabbá tenné, mi is volt a szándékom, ha azt összevetnénk azzal a heraldikai alakzattal, amelyben az eredeti pajzs egy második reprezentációja is megtalálható: "en abym", önmagán belül." ²²³

Az eredendően heraldikai koncepció leírása Claude-Edmonde Magny's *Histoire du roman français depuis 1918* című művében szerepel²²⁴, Lucien Dällenbach viszont már narratívikai terminusként ír teljes könyvet a témában.²²⁵ A narratológiában a belső elbeszélés intenzív regressziójából következő extenzív progresszió

²²¹ A *Holdpalota* igazán ekhpraszisza, Ralph Albert Blakelock *Holdfény* című festményének leírása lehet a másik ilyen jellegzetes szöveghely.

²²² Auter, Paul. *A véletlen zenéje*. Ford. Vághy László. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1995.

²²³ (saját fordításom) „(...) what would explain better what I'd wanted to do (...) would be a comparison with the device from heraldry that involves putting a second representation of the original shield „en abyme” within it.” In: Gide, A. *Journals 1889-1949*. Hammondsorth: Penguin, 1967. p 30 A „mise-en-abyme” vagy „mise-en-abyme” francia heraldikai szakszó, az 'escutcheon', a címerpajzs közepén szereplő címer az eredeti jelentés. Az irodalomelméleti applikáció ismert fordításai: "szakadékbba, melységbe vetve", "a végtelenben", „végtelen regresszus”, „tükrörszöveg”, "öntükör".

²²⁴ Magny, Claude-Edmond. *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris: Le Seuil, 1950.

²²⁵ Dällenbach, Lucien. *Le Récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977.

tükörmechanizmusának megnevezésére használatos a Saussure-i unikornis Peirce-i megfelelőjeként. Mieke Bal a címertanból kölcsönzött alakzat mechanikus applikációjától tartva így ír a mise-en-abyme-ról:

„Ez a jelenség (egy beágyazott textus, amelynek története az elsődleges fabulára hasonlít), összevethető a végtelen regresszussal. A jelenséget leíró francia terminus a „mise-en-abyme”. A terminus a címertanból ered, ahol a jelenség képi ábrázolásokkal kapcsolatban fordul elő. Irodalmi megfelelője esetében azonban a nyelv közegében van dolgunk a végtelen regresszussal. Ezért hiba volna túlhangsúlyozni a grafikai ábrázolással való analógiát, mivel a nyelvben a mise-en-abyme korántsem ennyire "ideális" formában jelenik meg. A végtelen regresszus perspektívájába nem a kép teljessége, hanem a szövegnek csak egy része vagy bizonyos aspektusa kerül. A fölösleges bonyodalmak elkerülése érdekében javaslom a „tükörszöveg” terminus bevezetését a „mise-en-abyme” helyett.”²²⁶

Mieke Bal javaslata nem pusztán a mise-en-abyme-ban rejlő önreflexivitással kapcsolatos lehetőségekre világít rá, de a vele járó szemiotikai bonyodalmakra is. A mise-en-abyme szemióziséban szétterjedő deduktív logikai paradoxon teszi alkalmassá az alakzatot arra, hogy feloldja saját referencialitásának határait. Ugyanakkor ez a

²²⁶ (saját fordításom) „This phenomenon (the embedded text presenting a story that resembles the primary fabula) is comparable to infinite regress. In French the term is „mise-en-abyme” This term derives from heraldry, where the phenomenon occurs in pictorial representation. In literature, however, we have to do with infinite regress in the medium of language. It would be wrong, therefore, to overstress the analogy to graphic representation, since in language mise-en-abyme occurs in a less „ideal” form. What is put into the perspective of infinite regress is not the totality of an image, but only a part of the text, or a certain aspect. To avoid needless complications, I suggest we use the term „mirror-text” for „mise-en-abyme”. In: Bal, Mieke. *Narratology*. University of Toronto Press Incorporated, 1997. pp. 57-58.

mozgás nem követi a „másolat másolatának másolata” során kialakuló warholi mechanizmust. A jelölés Saussure-i önkényessége aláássa a mimetikus funkció hangsúlyosságát egy olyan forma esetében, amely saját antecedens strukturájának határain belül építi fel az önismétlés sorozatait. A „címer a címerben” szemiotikai koncepciója az ikonikusságot Peirce jelelméleti osztályozásához utalja vissza, ahonnan viszont elkerülhetetlennek látszanak a jelek motiváltságával, illetve inherens szimbolikusságával kapcsolatos kérdésfölvetések. Jakobson Peirce-szel együtt bármely adott kommunikációs rendszer metaforikus természetét és szimbolikus ikonosságát primordiálisnak, és elkerülhetetlennek tekinti, így permutálja a Peirce-i felosztást. Ebben az értelemben (a tisztán szimbólumokat nem tekintve) a nyelv szimbolikus ikonokra és szimbolikus indexekre épül (vagy megfordítva: ikonikus és indexikus szimbólumokra), mely tipológia megerősíti a jelölő és jelölt közti kapcsolat önkényes, konvenciókon alapuló sajátosságát.²²⁷ Jakobson rendszerére támaszkodva megkövethető az az állítás, miszerint az egyszersmind indexikus (mert jelöltjével egzisztenciális érintkezésben álló) és ikonikus (mert denotátuma jellemzőihez hasonlatos) mise-en-abyme a fenti elvetések megtartása mellett „szimbolikus indexikális ikonoknak” nevezend.

A fenti állításban rejlő kérdésekre az ikonológia válasza az endoforikus és exoforikus ikonosság közti különbségtétel. North Winfried tanulmányának meghatározása szerint²²⁸ az exoforikus ikonosság a jelentés mimézise a formában, míg az endoforikus a forma mimézise magán a formán belül. Gazdag és nagyon is élő hagyománya van annak a szembenállásnak, amelyet az exoforikus ikonosságra épül

²²⁷ Vö. Jakobson, Roman. *Language in Relation to Other Communication Systems*. In: *Selected Writings*. The Hague: Mouton, 1971. pp. 697-708.

²²⁸ Nöth, Winfried. *Semiotic foundations of iconicity in language and literature*. In: *The Motivated Sign – Iconicity in Language and Literature 2*. Ed. by Olga Fischer and Max Nänny, John Benjamins Publishing Co., 2001. pp. 17- 29.

(Winfried példái Horatius, Lessing és Lotman) és az irodalom autonómiáját, önmagában vett létét (pl. Pope, Wilde, Eliot) tételező esztétikai irányultság hoz létre. Jakobson rendszere az irodalmiság ezen utóbbi hagyományát követi.²²⁹ Mivel az endoforikus ikonosságban az elemek azonos szinten funkcionálnak (nem mutatnak ki valamely valós denotátumra), így módon az ikonosság szimbolikus alaptulajdonsága megerősítést nyer. A fenti kettős felosztás másik következménye, hogy az önreferencialitás autonómiáját az irodalom létmódjaként határozza meg, vagyis elterel térbe helyezi a referencialitást az ábrázolással és a reprezentációval, az önmagában vett létezését pedig a mimézissel és a jelentéssel szemben. E kettős felosztás azzal az elittel is jár, hogy jelölő és jelölt kapcsolatának önkényességét, és a jelölés ikonosságát két különböző rendszer részeként választja el egymástól, és ezzel kiküszöböli a kizárólagosságból eredő konfliktuslehetőségeket.

Az ikonosságon belül meghatározott immanens irodalomkép szükséges el feltétele annak, hogy a mise-en-abyme alakzatában végbemenő végtelen regressziót metonimikusan összevethessük azzal az áttetsző, egyszersmind visszaverő felülettel, strukturális ~~helyet~~, amelynek körüljárására Blanchot (az irodalom tere), J. Hillis Miller (nyelvi pillanat), Barthes (punctum) és Bhabha (hibriditás, harmadik hely), de Man (tükör-mozzanat) terminusaival teszünk kísérletet. Dällenbach az alakzatok burjánzásaként²³⁰ írja le azt a hasadékot, fissure-t, amely lyukként tárog információhordozó rendszer jelfelületén.²³¹ A tükrözésben létrejövő újabb és újabb

²²⁹ (saját fordításom) „Roman Jakobson’s theory of literariness follows this tradition.” Uo. p. 24.

²³⁰ Az angol fordításban: „the proliferation of figures” In: Dällenbach, Lucien. *The Mirror in the Text*. University of Chicago Press, 1989. pp. 20-26.

²³¹ A mise-en-abyme-ra alappéldaként a mackósajt vagy a Droste kakaópor címkéit szokás felhozni, de a kiindulásul szolgáló heraldikai alakzat progresszívításának ábrázolásához érdemes a pajzs („”) szimbólumnál maradni. Amennyiben „A” pajzs kicsinyített mását („B”-t) elhelyezzük az eredeti („A”) pajzs közepén („dead center”, „en abym”), belátható, hogy a „B” pajzs által lefedett terület megváltoztatja az „A” pajzs eredeti geometriai szerkezetét, létrehozva így módon egy harmadik „C” pajzsot (a „B”-t

rétegek ismétlődésének dinamikája visszafelé a palimpszeszthez hasonlítható. Minden egyes felvitt réteg progressziója újabb regressziót hoz létre *ad infinitum*.

A véletlen zenéjének két clownja, a protagonista Nashe (az identitás Don Quijotéje) és társa, Pozzi (szerencsekegyelt Sancho Panza) meglátogatja Stone-t (Stan, Laurel) és Flowert (Pan, Hardy), két különc, fura figurát (hasonmás, Doppelgänger), akik annyi pénzt nyertek a lottón, hogy szinte csak arra várnak, hogy valaki pókerszenvedélyükkel két kovácsoljon magának. Várakozásaiknak megfelelően a pókermágus Pozzi szépen kasszíroz, de váratlanul elhagyja a szerencséje, amikor Nashe – vendéglátóik szobáiban kóborolva – hirtelen ötlettel le nem szed két játékfigurát a Világ Városának makettjéről, Stone terepasztalra megálmodott miniatürizált utópiájáról. Ettől a ponttól elvesztik minden pénzüket, Nashe autóját, ráadásul veszteségeiket 10,000 dollár adóssággal tetézik: így végül is foglyokká válnak ebben a világban.

„A szoba jóval nagyobb volt, mint Nashe képzelte; tágasságát tekintve jókora csúszre emlékeztetett. Magas, átlátszó mennyezetével és halovány fapadlózatával *csupa nyitottság volt a fény*, mintha valahol a levegőben lebegne az egész helyiség. (...) [E]gyetlen tárgy volt még a szobában; egy hatalmas dobogó, amely a szoba közepén terpeszkedett, és aminek a tetején egy liliputi városka makettje állt.”²³² (kiemelés tőlem)

A fenti leírás a mise-en-abyme terét a jelölés fehér tereként jellemzi, amelyben a szemiózis megkerülhetetlen erői, törvényei felfüggesztődnek, leválnak. A mise-en-

tartalmaz „A”-t), amely a további belső tükrözés során létrehoz egy újabb „D” pajzsot (közepén a „C”-vel), és így tovább a végtelenségig. Vagyis a tükrözés az eredeti alakzat radikális módosulásával is jár.

²³² AVZ p.100.

abyme terébe lépve elsősztin a hitetlenkedés felfüggesztése („suspension of disbelief”) megy végbe. Blanchot-hoz visszatérve, a m vész lefátyolozott, maszkolt tekintetén áthaladva a néz /befogadó belép a pillantás/tekintet terébe. A szerz szemének/Én-jének hiánya jelenik meg csábításként a m mimézisében, így a szem, miközben elrejt magát, hiányként (csábításként) meger síti pozícióját a tekintetben, amely fel le (és a befogadó fel l) kiindulva megkonstruálódik.²³³ Ezzel elkülöníti önmaga befogadását a puszta, jelöletlen érzékelést l, ugyanakkor a m megformáltságát elleplezend létrejön a szerz és befogadó között szükséges szerz déskötés, az érzékelés törvényeinek felfüggesztése, a csábítás nélkülözhetetlen garanciája. Második szinten azonban a befogadói tekintet „en abyme” a m központi terében találja magát. „Létezik valami, aminek a hiánya mindannyiszor megfigyelhet egy képen – és ami az érzékelés esetében nem áll fenn. Ez a központi tér, ahol a szem elkülönít ereje a látványban a maximumára n .”²³⁴ Az a tér, amelyet a pajzson belül önmaga regressziója lefed, olyan holtter, ahol a jelölés örvénye önmaga felfüggesztésében egyaránt áttetsz vé és homályossá, regresszívvé és progresszíven terjed vé válik. A mise-en-abyme jelenléte végigkíséri az irodalomtörténetet, narratív szerepe m venként változó. A mise-en-abyme funkcióinak osztályozásához John J. White rendszerét alkalmazom, aki szerint „[a] mise-en-abyme (...) számos funkciót felvehet a didaktikustól, a prófétikuson és a kognitíven át egészen a misztikusig és mágikusig,”²³⁵ mindezek szatirikus inverzióját is beleértve. A funkciók egyetlen szövegen belül is

²³³ Vö. A Blanchot fejezet negyedik képének diagramjával.

²³⁴ (saját fordításom) "There is something whose absence can always be observed in a picture – which is not the case in perception. This is the central field, where the separating power of the eye is exercised to the maximum in vision." FFCP p. 108.

²³⁵ (saját fordításom) „The mise-en-abyme (...) can have a variety of functions from didactic, prophetic, and cognitive to mystifying and magical.” White, John J. *The semiotics of the mise-en-abyme*. In: *The Motivated Sign – Iconicity in Language and Literature* 2. Ed. Olga Fischer and Max Nänny, John Benjamins Publishing Co., 2001. p. 54.

feltorlódhatnak. A misztikus/mágikus funkció már a bevezet ben vázolt rövid tartalmi összefoglalóban is érzékelhet volt (a mise-en-abyme rendjének megbontása a szerencse elpártolását vonja maga után), de *A véletlen zenéje* esetében kontaminatív módon a mise-en-abyme valamennyi funkciója áttérjed egymásra és a történetre.

A

„– Címe: a Világ Városa (...) Szívesen bíbel döm rajta – mondta bizonytalan mosollyal Stone. – Én ilyennek szeretném látni a világot. *Ebben a városban minden egyszerre történik.*

– Willie városa több, mint holmi gyerekjáték – mondta Flower. – Amit maguk el tt látnak, uraim, vízió: *m vészi látomás az emberiségr l.* Bizonyos értelemben *önéletrajz* is, egy más vonatkozásban azonban, azt hiszem, joggal nevezhetjük *utópiának*: *egy olyan világ képének, ahol múlt és jövő találkozik, és ahol a jó végül is gy zedelmeskedik a rossz fölött.* Ha tüzetesebben szemügyre veszik, látni fogják, hogy sok figura nem más, mint maga Willie. Nézzék csak, azon a játszótéren, ott látható, mint gyerek. (...) A felesége és a szülei ott nyugszanak abban a temet ben, de ezek is k itt, amint *angyalok* alakjában e fölött a ház fölött lebegnek. (...) *Ha úgy tetszik, ez az elgondolás személyes vonatkozása, nyersanyaga, éltet magja.*”²³⁶
(kiemelés t lem)

Azzal, hogy a modellben az alkotó replikája is helyet kap, a reprezentáció szimulákrumának kiterjesztése a vertikális tengely mentén mind kifelé, mind befelé

²³⁶ AVZ p. 101. A „személyes vonatkozás” angolul „private backdrop”, ami itt fontoskodó, „szakmaizó” stilisztikai értéket hordoz.

tartó ismétléssorozatokot indít. Ennek egyik következménye, hogy létrejön a végső mozgatók vég nélküli láncolata, valamint a hozzájuk kapcsolódó, általuk teremtett végtelen számú univerzum. A tipológiai szimbolizmus középkori hagyományára rímelve itt a diakronikus szinkronikus ábrázolást kap, így a második következmény az lesz, hogy a mise-en-abyme az időben is megsokszorozza önmagát, mégpedig mindkét irányban. A mise-en-abyme prófétikus funkciója azonban önmaga paródiájává válik, amikor az alkotó prefigurációival kapcsolatos m. kedvel kommentár azt szatirikus funkcióval írja fölül. A szatirikus funkció visszaíródása a didaktikus funkció esetében is nyilvánvaló:

B

„– Mindez azonban egy nagyobb szabású kontextusba ágyazódik; ez csak egyetlen példa, mely egyvalaki útját hivatott szemléltetni a Világ Városában. Nézzék csak, itt az Igazságügyiügyi palotát, a Könyvtárat, a Bank és a börtön épületét. Willie szerint az a négy intézmény a Közösségi Élet szentélyei, és valamennyi létfontosságú szerepet tölt be a város összhangjának a fenntartásában. Ha szemügyre veszik a Börtönt, láthatják, hogy *az elítéltek mind boldogan végzik a dolgukat; lám, valamennyinek mosoly ragyog az arcán*. Ez azért van így, mert örülnek, hogy megbüntették ket a b neikért, és most azt tanulják, hogyan keltsék ismét életre a jószág elvét. (...) Ebben a városban a bölcsesség uralkodik; de a küzdelem lankadatlan mindazonáltal, és a lehet legnagyobb mérv *éberség* kívántatik

meg a város összes polgára részér l – akik, mellesleg szólván, *az egész várost magukban hordozzák.*”²³⁷ (kiemelés t lem)

Ebben a passzusban groteszk módon találkozik Szent Ágoston *Isten városa* Foucault *Felügyelet és büntetésével*; a protestantizmus providencia fogalmának didaktikus utópiája a szatirikus funkcióban disztópiává válik. Az ideológia indoktrinációja mise-en-abyme-ként jelöli az egyént, aki a tömegben feloldódva maga is a város címerévé válik. A felsorolt funkciók közül eddig a szöveghelyig egyedül a kognitív funkció nem jelent meg:

C

„Stone felpillantott, egy másodpercig mereven nézte az üres térséget, majd elmosolyodott, ahogy a reá váró munka gondolata felett. (...)

- Oda ez a ház kerül, amiben most állunk – felelte végül. (...) Itt (...) elképzelésem szerint ennek a szobának egy külön makettje lesz. Én is benne leszek, természetesen, ami azt jelenti, hogy még egy Világ Városát kell majd alkotnom. Egy egészen parányi második várost, mely arányosan viszonyul majd *a szobához, ahhoz a szobához, amely ennek a szobának a miniat r mása lesz tehát.*

- Úgy érti, megépíti a makett makettjét is?

- Igen, a makett makettjét is. (...)

- De ha a makett szobába belehelyezi a makett makettjét, akkor elméletileg egy még kisebb makettet is készítenie kell – vetette közbe Nashe. – *A makett*

²³⁷ AVZ pp. 102-03. Az „éberség” angolul „vigilance”, ami hangsúlyozza a kifejezés protestáns imperatívuszát.

makettjének a makettjét. És így tovább, a végtelenségig.”²³⁸ (kiemelés t lemm)

Az extenzív progressziót és az intenzív regressziót elválasztó felület játéka a szöveg fejlődése során meghívják a mise-en-abyme-ban inherensen, lehet ségként meglévő öt funkciót, melyek permutációi végigterjednek mindkét irányban. Az öt funkció attribútumai a következő narratív elemekben jelennek meg²³⁹:

- *prófétikus jelentés* (attribútumok: prefiguráció, a diakronikus szinkronikus modellekben történő reprezentációja): az „A” idézet kiemelt részeinek üdvtörténete.
- *didaktikus jelentés* (attribútumok: a rész egész közti indexikális viszony kimerítése): a „B” szöveg kiemelt részeinek normatív moralizálása.
- *szatirikus jelentés* (attribútumok: az ismétlés túlzásából adódó idézőjelek játéka): „A” szöveg: az alanyi, személyes vonatkozások naiv, anyagi bájja; „B” szöveg: protestáns vigilancia²⁴⁰, mosolygó fegyencek; a „C” szövegben tematizált végtelen kicsinyítés abszurditása²⁴¹
- *kognitív jelentés* (attribútumok: önreflexivitás, regresszió *ad infinitum*, az alkotássá-válás-folyamatában-lévő munka végtelensége): ez a jelentés strukturálisan kódolt mindhárom szöveghelyben

²³⁸ AVZ pp. 103-104.

²³⁹ White, John J. *The semiotics of the mise-en-abyme*. In: *The Motivated Sign – Iconicity in Language and Literature* 2. Ed. Olga Fischer and Max Nänny, John Benjamins Publishing Co., 2001. p. 34.

²⁴⁰ A Világ Városának fegyenceit „Calvin” rzi.

²⁴¹ A textuális mise-en-abyme a második szinten túl nem tükrözheti önmagát. A Hamlet egérfogó-jelenetén belül elképzelhetetlen egy harmadik dráma beágyazása.

- a misztikus, mágikus kontrol (attribútumok: kontamináció, metalepszis, véletlen egybeesések, unheimlich): Nashe hübrisze, az „A” szövegben szerepl transzparencia, fehér fény, levitáció, a mise-en-abyme terébe való belépés szimbolikus, reflektált, extradiegetikus aktusa.

Borges *A Don Quijote apró csodái*²⁴² című esszéjében a mise-en-abyme jelenlétéből fakadó lehetséges hatásokat vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy a befogadót, amikor a történet egy szereplője maga is befogadóvá válik, valójában az nyitja meg, hogy ebben a mozzanatban megtapasztalhatja saját fikcionalitását, önmaga történetbe ágyazottságát. Az epistemológiai kérdésfeltevések összemosása az ontológiai státuszhoz fűződő megfontolásokkal a mise-en-abyme-ban destabilizálja az önkényessége mellett statikus jelölő-jelölt viszonyt. Peirce hármas felosztásában a jelölés folyamata tárgyra (object), értelmezőre (interpretant) és jelre (representamen) bomlik.²⁴³ A rendszer fókuszában az értelmezőt találjuk, mert egyedül rajta áll, hogy a tárgyat dinamikus tárgyként („dynamical object”, valóságos objektum, amely az absztrakció alapja) vagy közvetlenként („immediate object”, a tudatban leképzett tárgy jelentése²⁴⁴) határozza meg, válassza ki. Peirce egyik kommentátora, Douglas Greenlee

²⁴² Borges, Jorge Luis. *A Don Quijote apró csodái*. In: Az örökkévalóság története. Szerk. Scholz László. Budapest: Európa, 1999. pp. 230-234. Eredetiben: Borges, Jorge, Luis. *Magias parciales del Quijote*. Barcelona: Emecé, 1989. In: *Obras Completas*. pp. 47-50.

²⁴³ Peirce, Charles Sanders. 1931-59. *Collected Papers*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. p. 228. Magyarul: Peirce, Ch. S., *A jelek felosztása*. In: *A jel tudománya*. Szerk. Horányi Ö. - Szépe Gy. Budapest: Gondolat, 1975.

²⁴⁴ „A jeleknek csupán annyiban van direkt kapcsolatuk a dinamikus tárgyakkal, amennyiben azok meghatározzák a jel létrehozását, a jelek azonban ismerni csak a közvetlen tárgyakat „ismerik”, tehát a jelentéseket.” (saját fordításom) „Signs have a direct connection with Dynamic objects only insofar as objects determine the formation of a sign; on the other hand, signs only 'know' Immediate objects, that is, meanings.” In: Eco, Umberto. *The Role of the Reader- Exploration in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. p. 192.

szintén az értelmező kiemelt szerepét hangsúlyozza: „az értelmező jelenléte a jelölés alapfeltétele.”²⁴⁵

A mise-en-abyme-ban a jelölő mechanizmusok túlhajtottsága, határon léte azt eredményezi, hogy az értelmező stabilként érzékelt pozíciója kimozdul, a visszacsatolt szemiózis gerjesztette hurokban letér saját pályájáról, amely ebben a szubverzív állapotban reflektáltan jelenik meg előtte. A végtelenül sokszorozódó felületek és azonosságok tükrében létrejövő eldönthetetlen ontológiai pozícióban az Én számára a folyamatban kitartott értelmezés biztosítja azt az episztemológiai paradigmát, amely garanciája a rendszerszerűség hiteit levett szubjektum nyelvi létezésére (mint „nyelvi representamen”²⁴⁶).

A jelölő-jelölt kapcsolatának dekonstrukciójában létrejövő különbözőségek és azonosságok²⁴⁷ a mise-en-abyme szemiózisában lehetővé teszik, hogy a szubjektum helyreállítsa szimbolikus beíródását a Képzeteskészletbe oly módon, hogy újra rendezi a számára hozzáférhető közvetlen tárgyak (immediate objects) készletét. A folyamatos regresszió során az Én-t ellentétes irányú reflexiói (saját fikcionalitása) intradiegetikus szintre utalják, de soha nem kerülhet történeten kívül, létrejövő pozíciója új történetet előfeltételez. Próza esetében a befogadó olvas egy történetet, de amit *előlvias/elért*, az nem a történetben van, nem azonos a történettel. A jelentésképzés ezen mechanizmusa a jelentéssokszorozódás elbizonytalanító hatását vonja maga után. A *véletlen zenéjében* az alaptörténet és beágyazottak közötti azonosságokból és különbözőségekből más és más következtetést von le a két protagonista. Nashe kimerült (kimerített) Don Quijoteként alapvetően a szatirikus funkciót olvassa ki a történetből.

²⁴⁵ (saját fordításom) „the possession of an interpretant is the essential condition of signification.” In: Greenlee, Douglas. *Peirce's Concept of Sign*. The Hague-Paris: Mouton, 1973. p. 18.

²⁴⁶ In: Egyed Péter. *A filozófia szabadságprogramja és a szubjektivitás-kritika a posztmodern után*. In: *Studia universitatis Babeş-Bolyai - Philosophia*, 1/2002. p. 42.

²⁴⁷ Vö. Deleuze-Guattari differentiation-indifferentiation fogalom párjával. Uo. p. 39.

Amikor letör két figurát az t szerepeltet történet regresszióját jelent makettr l, és létrehozza saját intradiegetikus történetét, a transzgresszió aktusa ezt a történetet a profétikus, didaktikus funkciót átkódoló szatírává teszi, Nashe választása a kognitív funkcióval írja felül a misztikus jelentést. Az történetében a póker játszma elvesztése el relátható következménye annak, hogy vakon egy vagányra bízta a pénzét, mindössze eszköz arra, hogy vakvágányra terelje az életét. Packázik, gúnyolódik az elébe táruló mikrokozmosz törvényeivel, hiszen már rég kiveszett ebb l a történetb l. Társa, a szerencse lovagja, aki ~~igazi~~ Don Quijote szeretne lenni, azonban épp ellenkez módon választ. Az misztikus, mágikus világában a szimulákrum törvényeinek megszegése hübrisz.

„Olyan, mintha valami b nt követtél volna el, mintha áthágtál volna valami si, vitathatatlan törvényt. Minden remekül megy, tökéletes az összhang. Elérkezünk ahhoz a ponthoz, amikor minden, amit csinálunk, zenébe csap át, és akkor te fellopózol az emeletre, és széttöröd a hangszereket. Megbirizgáltad a világegyetem finom kis rugóit, barátom, és ha egyszer valaki ilyesmire vetemedik, meg kell fizetnie az árát.”²⁴⁸

Ami ezek után a regényben történik, ennek a két ellentétes interpretációnak a játéka, a helyszín pedig az (ellentétes funkciók szerint elkülönül) értelmezéseket elválasztó mise-en-abyme terepének felülete. A bizonytalanság maelstromjében, a számkivetett, hajótörött Nashe, aki a történet során Világ Városát távolságként érzékeli

²⁴⁸ AVZ p. 176.

(kognitív jelentésében), egyre mélyebbre süllyed abba a mélységes, feneketlen katlanba, amit I Pozzi óva intette.

„Id nként, amikor már nem tudott megálljt parancsolni elszabadult gondolatainak, odáig jutott, hogy azt képzelte, máris a maketten belül él.”²⁴⁹

Nashe ezen a ponton elégeti a b njeleket, a szimulákrumból kitépett két szereplő figuráját. Pozzi fel I olvasva az aktus bosszú (Pozzi er szakos módon íródik ki a történetb I), Nashe kognitív értelmezési keretében a rítus jelentése sokkal inkább a folyamatában kitartott értelmezés megszakítása, a végtelen jelölési lánc felfüggesztése. A regény zárójelenetében Nashe szándékosan nekivezeti kölcsönkapott egykori (identitását jelöl) kocsiját egy szembejövő autónak, és szétszóródik a reflektorok vakító, fehér fényében.

²⁴⁹ AVZ p. 224.

VII. A magány feltalálása – Az apa hiánya II.

Mottó: „(...) aki azonban dolgozni akar,
saját atyját szüli meg.”²⁵⁰ Søren
Kierkegaard

Drámai közjáték után (*Laurel and Hardy Got to Heaven*) a lírai m nem metaforikus, szintagmatikus jelölési rendje egy emlékirat megírásával Paul Auster életm vében átadja helyét a fikció metonimikus, szintaktikus formáinak. Ugyanakkor, amint a korábban tárgyalt, a lírai megszólalás lehet ségére kérdez költemények is els soron ismeretelméleti, lételméleti, poétikai megfigyeléseket hívtak meg, úgy Paul Auster kés bbi els regénye (*Üvegváros*) is inkább poétika, mint hagyományos értelemben vett történet. Poétika abban az értelemben, ahogy az egyes regények a történet elmondására tett kísérletekként születnek tematizálva a megismerés lehetetlenségét. A történet lecsupaszításával, elidegenítésével olyan távolság jön létre, amelyben az ismer s idegenként, az idegen ismer sként t nik fel. Az író itt a történet történetét a legvalóságosabb illúzióként megél Don Quijote, aki újra és újra nekirugaszkodik szélmalmainak. Pikareszk, gyakran anekdotikus, máskor életrajzi, de semmiképpen sem színes, fordulatokban gazdag „kalandregények”²⁵¹ következnek. Auster monomániái, pre- és cotextjei szellemként lengik körül az életm vet, nincs alkalmunk Thoreau *Walden*jének kávéillatában (illetve az azutáni vágyban) elmerülni, nem részesülünk a kalózkodó Sir Walter Raleigh kalandjaiban, cserébe viszont újraolvashatjuk Knut Hamsun csontszáraz *Éhség*ét. Auster furcsa, igaz történeteinek

²⁵⁰ Rácz Péter fordítása. „He who is willing to work gives birth to his own father.” TIS p. 68. Auster Søren Aabye Kierkegaard-t idézi a *Félelem és Reszketés*b 1.

²⁵¹ Valószínűleg minden Auster-regény címe alá oda lehetne írni: „avagy az én konstituálódásának hihetetlen és hajmereszt viszontagságai.”

rímei, egybecsengései egy önmagában vett, képzetes rendszer asszonáncái, metonímiái, asszociációi. A nyelvi jelrendszer és ezzel együtt a szubjektum kontingenciájának, áttetsz ségének/átláthatatlanságának mélystruktúrájában az önéletrajzi hivatkozások, a misztikus véletlenek, a naiv rácsodálkozásból táplálkozó, kitartott aha-élmény új kontextust nyernek. A történet elmondása élet-halál kérdése: a *grand narrative* elbeszélhetetlen. Austert azonban nem nyomasztja a posztmodern állapot megkésettsege, láthatóan immár nem is nagyon küszködik hatásiszonnyal (Reznikoffról esszét ír, Jabès-zel interjút készít). A *White Space* prózai-lírai szövegében²⁵² lemond a képzelet történeteiről a történet lehet ségeinek káprázó világáért cserébe. Auster és Edmund Jabès az utóbbi költészetéről beszélgetnek, de mindaz, ami elhangzik, az el bbi prózájáról is elmondható.

„Auster: Ön valahol azt írta, hogy az írásaiból teljességgel hiányzik a képzelet. Ez az állítás meglehetősen provokatívnek tűnik, ezért is szeretném, ha kifejtené, hogy mire gondolt.

Jabès: Nem képzelek el én semmit. A szó {*vocable*, a hangok/betűk *sorrendje*} sodor magával: a szavakra való rákérdezés.”²⁵³

Jabès is a lehet ségek poétikáját jelöli meg könyvei témájául, kiindulópontjául.

„Az irodalom számomra igazi kaland (...) Az ember mindig a kezdeteknél tart... valamennyi megírt könyvem bizonyos értelemben egy másik, soha

²⁵² Vö. A Fehér terek című fejezettel

²⁵³ (saját fordításom) „Auster: You have written somewhere that writing has nothing to do with imagination. This is a rather provocative statement, and I wonder if you could elaborate on it. Jabès: I don't imagine anything. I am carried along by the work {*vocable*} itself, by questioning it.” In: *The Sin of the Book: Edmond Jabès*. University of Nebraska Press. Lincoln and London, 1985 p. 22.

meg nem írandó könyv kezdete. Ezért lehetséges, hogy bár a következő könyv az előző folytatásaként születik meg, ugyanakkor el is törli az eddigi olvasatok egy részét.”²⁵⁴

A fikció és valóság határán egyensúlyozó első regény megszületését először egy biográfia előzi meg. A lírai hang elnémulásával, *A magány feltalálásával* (*The Invention of Solitude*) megnyílik a lehetőség az új elbeszélői hang számára. A memoár két kötete (*The Portrait of an Invisible Man*, *The Book of Memory*) közötti hasadéokban, közben az első személy átfordul (a figurális) harmadik személlyé, a megnevezhetetlenség lírai nominalizmusát felváltja az illúzió prózai realizmusa. Az önéletrajz tükör-mozzanat, mely „alapvetően nem szituáció vagy esemény, amit egy történelemben lokalizálhatnánk, hanem egy nyelvi struktúra manifesztációja a referens szintjén. A tükör-mozzanat, mely minden megértésnek része, felfedi azt a tropologikus struktúrát, ami minden megértésben működik, beleértve az Én megismerését is. Az önéletrajz érdekessége így módon nem abban áll, hogy megbízható ön-ismeretet tár el – nem ezt teszi –, hanem hogy meghökkent módon mutatja meg a tropologikus helyettesítésekben álló textuális rendszerek lezárásának és totalizálásának (vagyis létrejöttének) lehetetlenségét.”²⁵⁵

²⁵⁴ (saját fordításom) „Jabès: Literature for me is a real adventure (...) You are always at the beginning... and each of my books in some way is the beginning of another book that is never written. That is why when the second book prolongs the first, it also cancels out part of the reading you have already made.” Uo. p. 21.

²⁵⁵ de Man, Paul *Az önéletrajz mint arcrongálás*. Ford. Fogarasi György. In: Pompeji, Szerk. Darvasi László, Lackó Sándor, Szilasi László, Utasi Csilla. Szeged, 1997/2-3. p. 96.

Emlékiratában Auster prefiguratív módon felvonultatja a későbbi regények papír-austereit; ez az írás tekinthet az életm *mise-en-abyme*-jének²⁵⁶, annak az örvénylő, öntüköröző szöveghelynek, melyet a kritikai közmegegyezés az Auster-szöveg szövegeként jelöl meg. Egy váratlan esemény (a szerző édesapjának halála), illetve az erre való reakcióként írt ön/arckép, ön/életrajz megnyit egy fissure-t, sebhelyet: a *történet* szükségességének fehér terét. A tiszta hiány (mégpedig az apa, az au(k)toritás hiánya) elnémítja a nyelvet, ugyanakkor éget kényszerré is teszi az értelmezést. Ha a biográfia min faja azért terhelhet posztstrukturalista teorémákkal, mert inherensen azt konfabulálja/hazudja magáról, hogy „én igaz történet vagyok”, akkor az önéletrajz metafizikai kapacitását abból az állításából meríti, hogy a nyelv hazudik (tehát ez utóbbi állítás sem igaz). Az önéletrajz/önarckép Michel Beaujour szerint „arra törekszik, hogy létrehozza az antropológia és a thanatográfia metszetét; hogy biztosítsa a keresztthivatkozások, anaforák, átfedések rendszerének koherenciáját oly módon, hogy a szintagmatikus narrációval szemben diszkontinuus, anakronisztikus mellérendelésekre épített montázst hoz létre.”²⁵⁷

A *magány feltalálása* montázssá szakított családregegy, és mindenekel tt poétika. Egy krimibe oltott portré (*The Portrait of an Invisible Man, Egy láthatatlan ember portréja*) és egy meditatív esszé (*The Book of Memory, Az emlékezet könyve*) véletlen találkozása a boncasztalon. A montázs eltolásaiból, áthelyezéseiből,

²⁵⁶ A *mise-en-abyme* eredetileg heraldikai terminusát kiterjesztve, analóg módon használom Barthes *punctum*, J. Hillis Miller *linguistic moment*, valamint Auster *decisive moment* fogalmaival. . Lásd az el z , A *véletlen zenéje* cím regénnyel foglalkozó fejezetet.

²⁵⁷ (saját fordításom) „[T]he self-portrait must tack about so as to produce what, essentially, turns out to be the interlocking of an anthropology and a thanatography (...) [and] attempts to create coherence through a system of cross-references, anaphoras, superimpositions in such a way as to give the appearance of discontinuity, of anachronistic juxtaposition, or montage, as opposed to the syntagmatics of a narration.” Beaujour, Michel. *Poetics of Literary Self-portrait*. 1980. Trans. Yara Milos. New York: New York University Press, 1991. (p. 3.)

kapcsolódásaiból kirajzolódó „cselekmény” pedig a történet története, a referencialitás genealógiája.

A magány feltalálása az apa halálával kezdődik²⁵⁸, s még annál is korábban, az él apával, aki idegen maradt a fiú számára, aki így idegen maradt saját maga számára is. A könyv egy fényképpel kezdődik, a borítón szereplő trükk-fotóval, amin Samuel Auster egymást kerül tekintet replikái körbeülnek egy asztalt. A történet még korábban kezdődik a belső címloldal második családi fényképével, amiből a szakkal kitepték Samuel apjának, Paul nagyapjának képmását felesége és gyermekei köréből. Prosopopeia és mise-en-abyme, montázs és cenzúra egyidejűsége feslik fel az önmagát leleplező²⁵⁹ fissure kommentárjában.

Komplex értelmezési helyzetet teremt, ha egy szövegben jelenik meg a kép, de hozzáadásul a kép automatikus referencialitása a semmire, a totális hiányra vonatkozik (a nagyapa hiányára), ebben az esetben a referencialitás feltételeessége a végletekig hatványozódik. Ez a beállított, majd megcsonkított felvétel ön/életrajzba ágyazott, referencialitásától megfosztott, az apa hiányát jelölő, manipulált-manipulatív trükk-fotó. A mechanizmus, ami a trükk torzításában lejátszódik, hasonlítható ahhoz, amit Žižek mester-jelölnek nevez, és a reprezentáció hiányának reprezentációjaként határoz meg. A „kép a freudi *Vorstellungrepräsentanz* mintája szerint működik: a reprezentáló, valamely reprezentálás helyettesítője, jelölő elem tölti ki a hiányzó jelölt (...) miatt üresen maradt helyet. A reprezentáció mezeje a valóban lefestett térrész, ám a probléma abban áll, hogy (...) [v]alaminek ki kell maradnia a képből, (...) és a cím foglalja el ezen tér, ezen hiányzó, „eredendő elnyomott” reprezentáció helyét. (...) Ha a

²⁵⁸ A történet mindig korábban kezdődik. „Az eltitkosított és eltámasztott kísértetként jelenik meg, mert nem a vég bekövetkeztét jelenti, a halasztódó vég álcája mögött sokkal inkább az a felismerés történik, ismétlődik meg újra és újra, hogy a kezdet kijelölhetetlen, hogy az erre irányuló valamennyi erő feszítés eleve lehetetlen és kudarcra ítéltetett.” AIT p. 47. Vö. Dionüszosz születésével.

²⁵⁹ A manipuláció szükségszerű önfeltárása, hogy a nagyapa ujjhegyei ott maradnak egy széktámlán.

„szubjektum” szót a „tartalom” értelmében vesszük, akkor azt mondhatjuk, hogy pontosan a *szubjektum/objektum különbséggel* állunk szemben. (...) A jelöl nem egyszer en a jelölt, a mentális reprezentáció-idea egyszer saussure-i anyagi reprezentációja, hanem egy eredetileg hiányzó reprezentáció *hiányának reprezentációja*.²⁶⁰ A borító trükk-fotójának címe tehát: „Samuel Auster”, a bels , kasztrált fotóé: „Harry Auster” avagy „Ez a mi életünk: Austerék²⁶¹”, ami a kés bb felbukkanó *üres* családi mosolyalbum címe is. Az önéletrajz, mint a prosopopeia üres, fehér tere sajátosan írja felül Paul de Man arcrongálásról írt mondatait: „Mihelyst egy hang vagy egy arc nyelvi tételezését értjük a prosopopeia retorikai funkcióján, megértjük azt is, hogy nem az élett l vagyunk megfosztva, hanem egy olyan világ alakjától és értelmét l, mely kizárólag a megfosztás útján történ megértés révén hozzáférhet . A halál egy nyelvi szorongatottság áthelyez dött neve, a mulandóságot helyrehozni igyekv önéletrajz (a hang és a név prosopopeiája) pedig épp annyira megfoszt és alaktalanná tesz, mint amennyire helyreállít.”²⁶²

7.1 Egy láthatatlan ember portréja

Samuel, az apa halott. A fiú számára az archeológiai feltáráson kívül, az archívum történetének elmondásán kívül nincs más lehetőség, hogy az apa szellemét megidézzék. Az apa hiányától jelölt fiú a történet gyermeke. A hiány kitöltésének kényszere számára élet és halál kérdése, a regény mint az apa keresésének szimbolikus

²⁶⁰ Žizek, Slavoj. *A Valós melyik szubjektuma?* Ford. Csontos Szabolcs. In: *Testes Könyv I.*, Szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc. Szeged: Ictus-JATE, 1996. p. 201.

²⁶¹ (saját fordításom) „The blank photograph album, This is Our Life: The Austers. TIS p. 68.

²⁶² de Man, Paul *Az önéletrajz mint arcrongálás*. Ford. Fogarasi György. In: *Pompeji*, Szerk. Darvasi László, Lackó Sándor, Szilasi László, Utasi Csilla. Szeged, 1997/2-3. p. 105.

aktusa itt reflektáltan, metanarratívaként is jelen van²⁶³. Az apa azonban életében is szellemként létezett, automataként az elhagyott, hatalmas és üres házban, melyet egykoron a családjával lakott. A tér folyamatos pusztulása, halasztódó apokalipszise elnyeli és befogadja Samuelt, s mikor eljön a pillanat, mikor készen áll, hogy elhagyja ezt az egyszemélyes panoptikumot, holtan esik össze. A dolog kegyetlen iróniája, hogy a fiút, Pault, a nincstelen író a váratlan örökség megmenti mindattól, amit Daniel Quinn-nek, Knut Hamsunnak vagy Charles Reznikoffnak kellett megélnie. A fiú örök adóssá válik: de hát mindig is az volt, az apa hiánya tette azzá. A történet elmondhatóvá, elmondandóvá válik, a hiány lemásolja, megsokszorozza önmagát, és ezzel újabb generikus szinteket hoz létre. El kerül a második kép is. Paul az archívum maradványait rendezgetve egy halom szortírozatlan fotóra bukkan.

„Egy táskányi ömlesztett képből: egy trükk-fotó, amit valamikor a negyvenes években készítettek egy Atlantic City stúdióban. Apa másolatai körbeülnek egy asztalt, de mert a felvételeket különböző szögekből exponálták, így elsőre úgy tűnik, hogy több különböző emberről van szó. Az alakokat körülölel homály, a testtartás merevsége azt a benyomást kelti, mintha egy szeánszhoz gyűltek volna össze. Tüzetesebb vizsgálat után azután kiderül, hogy ugyanarról az emberről van szó. A szeánsz valódi szeánsszá válik, mintha ez a férfi csak azért jött volna, hogy megidézzék magát, hogy visszahozza önmagát halottaiból; mintha azzal, hogy megsokszorozódott, önkéntelenül is saját eltűnését idézte volna elő. Öt is

²⁶³ Vö. A mottóban idézet Kierkegaard-sorral: „(...) aki azonban dolgozni akar, saját atyját szüli meg.” „He who is willing to work gives birth to his own father.” TIS p. 68.

van bel le, ám a trükk-fotó természetéb l adódóan a különböz személyek nem nézhetnek egymás szemébe. Mindegyik arra van kárhóztatva, hogy a semmibe bámuljon a többi tekintet kereszttüzében, de nem lát, nem láthat semmit. A halál képe ez, egy láthatatlan ember portréja.”²⁶⁴

A fénykép referencialitása tehát csak tovább bonyolítja a helyzetet. A szingularitás hajótöröttjeként Samuel saját kópiáinak szimulákrumában t nik el. A portré m fajának esztétikuma a köré a pont köré koncentrálódik, ahol az Én imperszonifikációs er feszítései felfüggeszt dneek. A képmás az értelmezési játékeret épp az által a mozgás által hozza létre, amelyben az önnön megképzésére képtelen Én torzítja, szubvertálja, módosítja, és egyben gazdagítja saját reprezentációját. Ebb l a képb l azonban hiányzik az illúzió, mely képes lenne játéktérbe vonni a figyel tekintetet. „Az emlékezet jelenlétének megidézése hasonlatos egy szeánszhoz. Tényleg lenne az, vagy csak egy szálnalmas utánzat? A képzelet elvégzi a helyreállítás munkáját, ha megcsaljuk, de szánt szándékkal nem vehetjük rá ilyesmire.”²⁶⁵ A szeánsz tematizált illúziója a portré tárgyán belül, nem pedig az illúzióba bevont szemlél és a megfigyelt között játszódik le. A képz m vészetben több párhuzam is található a magány ilyen képmásaira. E kép rímfelel jeként a saját önarcképét fest Henri de

²⁶⁴ (saját fordításom) „From a bag of loose pictures: a trick photograph taken in an Atlantic City studio sometime during the Forties. There are several of him sitting around a table, each image shot from a different angle, so that at first you think it must be a group of several different men. Because of the gloom that surrounds them, because of the utter stillness of their poses, it looks, as if they have gathered there to conduct a seance. And then, as you study the picture, you begin to realize that all these men are the same men. The seance becomes a real seance, and it is as if he has come there only to invoke himself, to bring himself back from the dead, as if, by multiplying himself, he had inadvertantly made himself disappear. There are five of him there, and yet the nature of the trick photography denies the possibility of eye contact among the various selves. Each one is condemned to go on staring into the space, as if under the gaze of the others, but seeing nothing, never able to see anything. It is a picture of death, a portrait of an invisible man.” TIS p. 31.

²⁶⁵ (saját fordításom) „[I]nvoicing memory’s presence may prove similar to a séance. It is really him, we wonder, or an impostor. Imagination can be lured, but not willed, to do this restoration for us.” In: Morris, Wright. *Time Pieces: Photographs, Writing and Memory*. New York: Aperture, 1989. p. 61.

Toulouse-Lautrec 1 készült trükk-fotó hozható, ahol a megkettőzött Lautrec oly módon áll festő alteregója számára modell, hogy tekintetük enigmatikus mosolya elsiklik egymás mellett.²⁶⁶ Marcel Duchamp 1917-es képér 1 pedig ezt olvashatjuk: „Duchamp mintha magát nézné, de nem a saját magát figyeli önmagát.”²⁶⁷ A portréban a reflexivitás fölfüggesztésével éppen a reflexivitas mutatja meg önmagát a szubjektum és az objektum viszonyában. Az önarckép ennél is tovább megy, az önreflexivitas magányában magát az önreflexiót képes tematizálni. Esetünkben a trükk-fotó szimulákruma a reflexivitas elkerülésére tett erőfeszítést rögzíti, zárt láncot, bezárt teret hozva létre, melyben a magány csupán dermedt, rideg árátjárás sem az Én-ek variációi, sem a befogadó és a kép között nem lehetséges. A kép frontális támadása az emlékezet ellen, az önreflexió törlődése a másolatokban géppé, automatává redukálja az apát, Samuelt.

Az apa életét is az Én-ek szimulákrumaiban élte. A mindig elfüggönyözött, bezárt szoba mélyér 1 hasbeszélként irányította énje bábjait. „A függöny mögötti világ magányos sötétjéb 1 bábosként irányította madzagon lógó alakmásait.”²⁶⁸ A halála hírére egyre-másra jelennek meg a magukat özvegynek tekintő asszonyok, akik természetesen mit sem tudnak a többiek létér 1. Megérkeznek tehát a nők, akik az egymást kizáró, kioltó párhuzamos, lehetséges életutak igazságát mondják, tanúsítják. „A felszínen olyan kíméletlenül semleges volt, annyira kiszámítható, hogy bármit is tett, meglepetést

²⁶⁶ A képet Maurice Guibert készítette.

²⁶⁷ (saját fordításom) „Duchamp appears to be looking at himself, but not at himself looking at himself (...) solitary in the sense of retreat. In the sense of not having to see himself, of not having to see himself being seen by anyone else.” In: Ades, Dawn, „*Duchamp's Masquerades.*” In: *The Portrait in Photography*. London: Reaktion, 1992. pp. 94-114.

²⁶⁸ (saját fordításom) „a puppeteer working the strings of his alter-ego from a dark, solitary place behind the curtain” TIS p. 16.

okozott.”²⁶⁹ Miként készíthet portré egy emberről, aki nincs is jelen, aki megmaradt turistának a saját életében? „Nem a tér egy darabját kitölt embernek látszott, hanem inkább áthatolhatatlan térrésznek, ami egy ember alakját öltötte magára.”²⁷⁰

Az apa mint férfi, mint alteregóinak bábjátékosa és mint a fiú/a baba hasbeszél mestere mindenekelőtt feltűz hiány. Az E/1-től az E/3-ig és ezzel párhuzamosan az életrajztól az önéletrajz felé vezető ellenirányú úton Paul, a könyv szereplője beszámol arról a tapasztalatáról, hogy maga is eltűnni látszik. „[G]yakorta veszítette el koncentrációját, elfelejtette, hol is van, mintha elvesztette volna saját folytonosságának érzetét.”²⁷¹ Az írás egyre nehezebb feladattá válik, többé már nem a gyász aktusa. „A fényképek leggyakrabban aláássák azt a folytonosságot, amit az emlékezet szel a tapasztalat szálaiból. Az emlékezet begyógyítja az idő sebeit. A fénykép dokumentálja a sebeket.”²⁷² Timothy Dow Adams a portré, önarckép, sírfelirat, emlékirat műfajainak keveredésével kapcsolatban ezt írja *A magány feltalálásáról*:

„Azáltal, hogy egyszerre temeti el és támasztja fel apját a közös és különálló életük árnyoldalainak megírásával, azáltal, hogy összeölti a sebeket, de látni engedi a varratokat, Paul Auster egyszerre menti meg önmagát a magány családi vonásától, és menti meg apját és fiát is.”²⁷³

²⁶⁹ (saját fordításom) „He was so implacably neutral on the surface, his behaviour was so flatly predictable, everything he did came as a surprise.” TIS p. 20.

²⁷⁰ (saját fordításom) „He did not seem to be a man occupying space, but rather a block of impenetrable space in the form of a man.” TIS p. 7.

²⁷¹ (saját fordításom) „[O]ften, he seemed to lose his concentration, to forget where he was, as if he had lost the sense of his own continuity.” TIS p. 29.

²⁷² (saját fordításom) „[M]ore often than not photographs subvert the continuity that memory weaves out of experience. Memory heals the scars of time. Photography documents the wounds.” „A fényképek sokkal gyakrabban forgatják fel azt a folytonosságot, melyet az emlékezet szel tapasztalatainkból, mint azt gondolnánk. A fotográfia archiválja a sebeket.” Ignatieff, Michael. *The Russian Album*. New York: Viking, 1987. p. 7.

²⁷³ (saját fordításom) „But in simultaneously burying his father and resurrecting him through writing the darker aspects of their shared and unshared past, in suturing the wounds but leaving the scars as visible as

Az írás tétje tehát a montázs (egyben m faji montázs) varratainak (suture), hegeinek belesimítása a felszabdalt felszínbe. Az elvégzend munka az apa megmentéséért folyik.²⁷⁴

A hiány ragályos. A fényképek közt lapozva Paul talál édesapjáról fiatalkori fotókat is. Samuel is fiú tehát, *puer aeternus*, amint Paul is apa, Daniel apja. Paul ráakad egy furcsa, félben megragasztott képre. Nagyapjáról soha nem látott fényképet, soha nem hallotta, hogy a családban bárki is felemlgette volna a nevét. Paul észreveszi, hogy a képet manipulálták, egy darabját kitepték. A hagyományos családi portré közepér l hiányzik a kiemelt helyen ül nagyapa alakja. „Csak az ujjhegyei maradtak meg: mintha megpróbálna visszakapaszkodni a képbe az id feneketlen mélységeib l, mintha csak egy másik dimenzióba szám zték volna.”²⁷⁵ A trükk-felvételnek, miként a manipuláltnak is – amint arra Barthes figyelmeztet – van egy módszertani aspektusa is. „A trükk-hatások metodológiai érdekességét az adja, hogy figyelmeztetés nélkül avatkoznak bele a denotáció mezejének m kódésébe; visszaélnek a fénykép különös hitelességével, a denotáció kivételes erejével, azzal a céllal, hogy önmagukat mint pusztán denotált üzenetet közvetítsék, holott valójában sokszorosan konnotáltak.”²⁷⁶

the raw seam of the torn photograph, Paul Auster saves himself from family's love of solitude while simultaneously saving his father and his son." In: Timothy Dow, Adams. *Photography and Ventriloquy in Paul Auster's The Invention of Solitude*. p. 19. In: Couser, G. Thomas (Ed.) and Fichtelberg, Joseph (Ed. and introd.). *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern*. Contributions to the Study of World Literature. 85. Westport, CT: Greenwood, 1998.

²⁷⁴ „Ezek a szavak, ahelyett, hogy eltemették volna az apámat, életben tartották, sokkal inkább, mint bármikor korábban (...), miközben a föld alatt feküdt a koporsóban, érintetlen testtel, és a körme, haja egyre csak n tt.” (saját fordításom) „Instead of burying my father ^{for} me, these words have kept him alive, perhaps more so than ever (...) lying in the coffin underground, his body still intact, his fingernails and hair continuing to grow. A feeling that if I am to understand anything, I must penetrate this image of darkness.” TIS pp. 32-33. A könyv utolsó lapjain Auster Kierkegaard-t idézi: „[H]e who is willing to work gives birth to his own father.” TIS p. 68.

²⁷⁵ (saját fordításom) „Only his fingertips remained: as if he was trying to crawl back into the picture from some hole deep in time, as if he had been exiled to another dimension.” TIS p. 34.

²⁷⁶ (saját fordításom) „The methodological interest in trick effects is that they intervene without warning in the plane of denotation, they utilize the special credibility of the photograph – its exceptional power of denotation – in order to pass off as merely denoted a message which in reality is heavily connoted.”

Mi tehát a kontextus? Egy rokon, aki *teljes véletlenségből* tudomást szerez a hatvan év eltelte eseményekről, levélben tudósítja Pault, mi is történt Samuel apjával kereken hat évtizeddel korábban. Amit olvasunk, arról túlzás nélkül állítható, hogy dokumentatív (a referencialitás problémájára jelölt) detektívregény. Paul nagyanyja egy vadászpuskával agyonlőtte férjét, Samuel apját, Paul nagyapját: Harryt. Az asszonyon az áldozat bátyja megkísérel bosszút állni, de kudarcot vall, és végül letesz szándékáról. A bíróság a kiskorú gyermekekre, valamint az enyhítő körülményekre tekintettel felmenti az özvegyet, aki messzire költözik, új életet kezd, és vaskezű matriarchaként (értelmezésünkben hasbeszélként) neveli fel Samuelt és három fivérét. A gyerekek véd- és dacszövetségben, minden ellentétüket félretolva az anya identitásának automatáiként, babáiként/bábjaiként szolgálják a (*hatalmas*²⁷⁷) családot. Történetük elbeszélhetetlenné, kimondhatatlanná válik, pusztán hiányában van jelen.

Mik tehát *A magány feltalálása* a diakronikust a szinkronikussal kever intertextuális szövegterében a fotó leplezett konnotációi? A két kép (Samuel szimulákrumszerűelt nése, a nagyapa alakjának erőszakos eltávolítása) egymást fertőző jelöli hiánnyal. A referencialitás genealógiai láncát lassan olyan füzérré kapcsolódik, melynek minden egyes láncszeme maga is kapcsolatban áll az összes többivel. Utalásképpen a nagyapa *fissure*-be kapaszkodó ujjhegyeire, a második kötet harmadik személy Pauljáról ezt olvashatjuk: „mintha csak a saját eltűnését kellett volna végig néznie, mintha azzal, hogy átlépte ennek a szobának a küszöbét, egy másik

Barthes, Roland. *The Photographic Message*. In: *Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang, 1977. pp. 15-31.

²⁷⁷ A hatalom ellenében/mellett fellépő erőszak akár a *Leviatánban*, vagy a *Holdpalotában*, ebben a történetben is mint a nyelven kívüli pillanat semmis üressége jelenik meg. Auster ugyanígy jellemzi az űrlet automatizmusát is.

dimenzióba jutott volna, és beköltözött volna egy fekete lyuk belsejébe.”²⁷⁸ A fénykép terében ugyanez a nyelvi pillanat a Barthes-i *punctum*, vagyis a seb, a sötét, bezárt szoba, a halál, amely megszólaltatja az életet, amely lehet vé teszi és kikényszeríti a történet elmondását. Barthes szerint a *punctum* „olyan elem, mely kiemelkedik a jelenetből, nyílként lövell ki, és belém szúr: sebet, vágást ejt rajtam, rést és lyukat üt belém.”²⁷⁹ A nagypapa kiszakított alakja hagyta rában a négygenerációs családregeényt felépítő leszármazási jelölőket eredet nélküli lebegő jelölőkké válnak. A fiú elindul a végtelen sötétség mélyére, hogy megmentse az apát, hogy maga is apává válhasson, és ezzel megmentse a fiút és saját fiát is. Ez a küzdelem nem válhat a gyász rítusává, mivel a gyászt az írás felfüggeszti, elhalasztja. Az emlékezet munkája történetben, nyelvben, életben tartja az apa egymásnak ellentmondó lehetséges alaklásait, és ez az örvény magát az elbeszélőt is eltérő nésszel fenyegeti (vö. „mintha csak a saját eltérő nést kellett volna végig néznie”).

Az elbeszélő Paulnak, a magány és az aszkézis Don Quijotéjának hatásiszonya²⁸⁰ van a család történetében rímekbe szedett magánytól és szellemeinek beszédétől, a prosopopeiától. Paul de Man rendszerében ez a retorikai alakzat „arcot ad az arctalannak”, „hangot a hangtalannak”. A prosopopeia „egy hiányzó, holt, vagy hang nélküli létező fiktív megszólítása, mely a megszólítottat a beszéd képességével ruházza

²⁷⁸ (saját fordításom) „[I]t is as if he were being forced to watch his own disappearance, as if, by crossing the threshold of this room, he were entering another dimension, taking up residence inside a black hole.” TIS p. 77.

²⁷⁹ (saját fordításom) „The element which rises from the scene, shoots out of it like an arrow, and pierces me... this wound... sting, speck, cut, little hole.” In: Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York University Press, 1991. pp. 26-27.

²⁸⁰ Itt a bloomiói megkésetttség élményét a prosopopeia alakzatával kapcsolatban használom. A hatásiszony ez esetben a néma bábu ödipális viszonya az őt gúzsba kötő hasbeszélővel. "Hogy sikeres leszek, vagy elbukom, nem számított neki. Nem a tetteim határoztak meg, hanem az, ami voltam, ami azt jelentette, hogy a szemében sohasem változhatott meg, hogy milyenek lát. Kapcsolatunk mozdíthatatlan volt, lekövekel, egymástól elszakítva álltunk a fal két oldalán." "Whether I succeeded or failed did not essentially matter to him. I was not defined for him by anything I did, but by what I was, and this meant that his perception of me would never change, that we were fixed in an unmovable relationship, cut off from each other on opposite sides of a wall." TIS p. 18.

fel, s megteremti számára a válaszadás lehet ségét.”²⁸¹ Nemcsak az Én hiánya, de az Én-változatok, az alteregók szimulákrumai is végigfert zik a családot. A nagypapa, Harry hiánya, halálának története ventriloquistává, néma bábfiguráját, automatáját beszéltet illuzionistává, változtatja Samuel. A fejezet Paul de Man azon gondolatával indult, hogy a prosopopeia retorikai funkcióján belül az arc nyelvi tételezése az élett l foszt meg, hanem attól a világtól, mely kizárólag a megfosztás útján történ megértés révén hozzáférhet . „Az apja frissen felfedezett fotóit önéletrajzi forrásaként felhasználó Auster a képeket nem a múlt emlékezeteként, hanem a jelen bizonyítékaként látja (...), a fotográfiákat nem az emlékezet meger sítésére, hanem az emlékezet feltalálására használja.”²⁸²

Miel tt megszületne a *The Book of Memory* (Az emlékezet könyve) harmadik személy elbeszél je, hogy apát és fiát kimenekítse a leviatán gyomrának mélyér l, *A magány feltalálása* a bölcs jében szunnyadó, egyel re nyelven és történeten kívül lév Daniel békés álmával zár. „Egy kép Danielr l most, mikor fent az emeleten a bölcs jében alszik. Ezzel fejezni be. Elt n dni azon, hogy vajon mit mondanak neki ezek az oldalak, ha már elég id s lesz, hogy elolvassa.”²⁸³

²⁸¹ de Man, Paul *Az önéletrajz mint arcrongálás*. Ford. Fogarasi György. In: Pompeji, Szerk. Darvasi László, Lackó Sándor, Szilasi László, Utasi Csilla. Szeged, 1997/2-3. p. 101.

²⁸² (saját fordításom) „Using the the newly discovered photographs of his father as one reference source on which he depends as he writes his autobiography, Auster sees the images not as a reminder of the past but as evidence of the present (...) he uses the photographs not to reinforce memory but to invent memory.” In: Adams, Timothy Dow. *Light Writing and Life Writing - Photography in Autobiography*, The University of North Carolina Press, 2000. p. 39.

²⁸³ (saját fordításom) „An image of Daniel now, as he lies upstairs in his crib asleep. To end with this. To wonder what he will make of these pages when he is old enough to read them.” TIS p. 69.

7.2 Az emlékezet könyve

Mottó: „Hagyomány, keret és nyelv nélkül a Valós pusztán aktuálissá silányul – káosszá vagy csenddé válik.”²⁸⁴ Carl D. Malmgren

Paul, a hasbeszél bábu *Az emlékezet könyvében* egyes szám első személy elbeszélből harmadik személyre, fokalizált szereplővé távolodik. A *magány feltalálása* a fiú pozíciójából nyit lehetőséget az apa történetének elmondására, míg *Az emlékezet könyve* az apa perspektívájából teremti meg a fiú történetének esélyeit. Ez az identifikációs távolság teszi lehetővé, hogy a fiú a létezés méhében, a Leviatán gyomrában bejárja az emlékezés szobáit. A szöveg kiemelt, (a könyv mottójában²⁸⁵ is idézett) co-textje a történet világában élő fiú, Daniel kedvenc meséje, a Pinocchio. Pinocchio itt a ventriloquista bábuja, az író tolla, az apát megmentő fiú mítikus jelölője. Az elbeszélő a Könyvet (itt: az emlékezet könyvét) fordító, kommentáló Jeromos²⁸⁶ aszketikus, meditatív pozícióját veszi fel. A szöveg metonimikus, szinekdochikus teret létrehozó kérdés nem arra irányul, hogy miért megragadhatatlan, vagy épp hiánnyal fertőzött a szubjektum, hanem afelé közelít, hogy egyáltalán miként lehetséges a szubjektum káprázata. Míg a Pinocchio történet a határiszony feloldására tett mítikus

²⁸⁴ (saját fordításom) „Without conventions, without frames, without language, the Real degenerates into the Actual – either chaos or silence.” In: Malmgren, Carl D. *Detecting/Writing the Real: Paul Auster's City of Glass*. D'haen, Theo (Ed.) and Bertens, Hans (Ed.). *Narrative Turns and Minor Genres in Postmodernism*. Postmodern Studies. 11. Amsterdam: Rodopi, 1995. p. 198.

²⁸⁵ „Ha a halottak sírnak, akkor kezdenek magukhoz térni.” (saját fordításom) „When the dead weep, they are beginning to recover,” said the Crow solemnly. « És a folytatás: „- Nem szívesen mondok ellent neves kollégámnak és barátomnak - mondta a bagoly -, de ami engem illet, én úgy látom, hogy a holtak azért sírnak, mert nem akarnak meghalni.” „I am sorry to contradict my famous friend and colleague,” said the Owl, „but as far as I'm concerned, I think that when the dead weep, it means they do not want to die.” - Collodi, *The Adventures of Pinocchio*. TIS p. 73.

²⁸⁶ A könyv központi midrását Auster Szent Jeromostól idézi. Vö. „Vegyük észre, hogy ahol pusztulását várnánk, Jónás épp ott lel menedékre.” (saját fordításom) „You will note that where you would think should be the end of Jonah, there was his safety.” TIS p. 100.

kísérlet co-textje, addig az azonosság szétszalazása Thoreau *Walden*-jét használja el - szöveggként.

Az önazonosság destrukciójára tett kísérlet arra irányul, hogy felfedje „másokkal való kapcsolataink végtelen terjedelmét.”²⁸⁷ A harmadik személy azért is létfontosságú a narráció számára, mert az Én megosztottságát, radikális diszkontinuitását, diszjunktivitását és az ezekkel járó kétség bizonytalanságát, eldönthetlenségét képes a fragmentált történetekben elbeszélni. A nyelvi távolság el feltétele annak, hogy megragadhatóvá váljék a létezés skizofréniája. „Általában nem ott vagyunk, ahol, inkább valamilyen téves helyzetet foglalunk el. Természetünk esend ségénél fogva feltételezünk egy szituációt, belehelyezkedünk, és ezzel már két helyen is vagyunk egyszerre, amib l kétszeresen nehéz a szabadulás.”²⁸⁸ Az ismeretelméleti hit ezen paradoxikus kondícióját tematizálja *Az emlékezet könyve*, amely Rimbaud-val állítja: „Je est un autre.”²⁸⁹ A bezárt szoba magányában az önazonosság mikéntjének, miértjének felfedezésére induló harmadik személy , törléssel alá helyezett ~~Én~~ bejárja az emlékezet szobáit. A megidézett hangok szinkronicitásában, az emlékezet topografikus, mnemotechnikai terében minden kétszer/másodszor történik meg. A rímhívók és rímfelek közti kapcsolódás interpretatív mozgásában felvillan a szubjektum lehet sége, az egysíkú, homogén teret csillagpontokkal, vonatkozási bójákkal szórva teli. Ismert az a kicsik számára készített rejtvénytípus, ahol a megszámozott és látszólag értelmetlenül szétszórt pontok halmazát a megfejt nek a kódok (számok) alapján kell összekötnie, így juthat el az „értelmezésig”, a részletekb l összeálló teljes képig. A *The*

²⁸⁷ „The infinite extent of our relations.” In: Henry David Thoreau, *Walden*. Princeton: Princeton University Press, 1971. (els kiadás: 1854) p. 171.

²⁸⁸ (saját fordításom) „For the most part, we are not where we are, but in a false position. Through an infirmity of our natures, we suppose a case, and put ourselves into it, and hence are in two cases at the same time, and it is doubly difficult to get out.” Uo. p. 327. Vö. „Thwarted in front and hemmed in on the rear” NYT p. 168.

²⁸⁹ TIS p. 125.

Book of Memory narratív terében a pontok, bóják nem adottak, a diegetikus szinten elszórt szinkronikus rímlehet ségként vannak csupán jelen. Az egyes olvasatok nem pusztán ezek létrehozásáért felel sek, de a „portrét” összeköt hermeneutikus kódok²⁹⁰ (példánkban számok) kialakításáért is. Az elbeszél arcma nem hozható létre anélkül, hogy az olvasó be ne járná az egymásból nyíló szobákat, hogy tökéletesen el ne veszne a kapcsolódási lehet ségek labirintusában, hogy mozgásával ki ne rajzolná saját képmását is. Amint a szubjektum hagymahéjai lassanként egymásra rakódnak, miközben az elbeszél i tudat párhuzamos dialógust folytat Mallarméval, Anatole France-szal, Anne Frankkal, Thoreau-val, úgy alakul a beleértett olvasó kódrendszere, miközben viszonyt alakít ki a felsoroltakkal párbeszédet folytató narrátor formálódó pozícióival (elbeszél , beleértett szerz , referenciális szerz , a narrátor mint apa, a narrátor mint fiú, a narrátor mint a fenti perszónák fluxusa). Ugyanez a mozgás az apa-fiú viszonyra kivetítve a regényben a következ képpen fogalmazódik meg. „A. el tt néha úgy t nt fel, hogy fiának játékos szellemi kóborlásai tükrözik azt az útvonalat, amin saját maga is el rehalad könyvének labirintusában. Még az is eszébe jutott, hogy ha valami módon feltérképezhetné fia játszóadását (teljes leírást készítené minden gesztusról, képzettársításról), majd hasonló diagramot készítené könyvé l is (felvázolva, hogy mi történik a szavak közti szakadékokban, a szintaxis hasadékaiban, a bekezdések közti üres sorokban – más szóval kibogozná a kapcsolatok csomóit), akkor a két diagramról egyszeriben kiderülne, hogy egy és ugyanaz: hogy pontosan fedik egymást.”²⁹¹

²⁹⁰ Roland Barthes kategóriája. *S/Z* p. 33.

²⁹¹ (saját fordításom) „It sometimes seems to A. that his son’s mental perambulations while at play are an exact image of his own progress through the labyrinth of his book. He has even thought that if he could somehow make a diagram of his son at play (an exhaustive description, containing every shift, association, and gesture) and then make a similar diagram of his book (elaborating what takes place in the gaps between words, the interstices of the syntax, the blanks between sections – in other words,

Az egyes szobákat, szubjektum-lehet ségeket nem köti tehát össze hagyományos értelemben vett történet, a szöveg ellenáll az elbeszélés archetipikus és romantikus visszatérési törekvésének. Tulajdonképpen ez a poétika teremti majd meg az Auster-h sök alapvet en két különböz kategóriába sorolható típusát. Az els karaktertípus olyan történetek terhét cipeli a vállain, melyekben a szubjektum éheztetése, a redukció Zénón-paradoxonja végül eltünteti a h st (ilyen Daniel Quinn, Blue, Anna Bloom...). A második típusú protagonista M.S. Fogg (*Holdpalota*) és Meet Walt (*Vertigo*) figuráival példázható. Ez utóbbiak a jelölés káprázatának terében levitálva visszaírják magukat a cselekmény mitikus/mágikus realista aspektusába.

7.2.1 Az emlékezet szobái

Mottó: „Az egész része, egész messze.”²⁹²
Derek Rubin

Visszatérve a kiinduló gondolatmenethez, eljutunk a hiánytól fert zött, tehát harmadik személy elbeszél höz (Paul A.-vá válik). A hiány referencialitásának genealógikus lánc a magány feltalálásának fejezetében apaként is, fiúként is meghatározza A.-t, aki a prosopopeia alakzatának mindkét oldalát elfoglalva egyszerre a hasbeszél bábuja, Pinocchio, toll, automata, szellem és hiány; és ugyanakkor mások történeteinek animátora, hangadója, de mindenekel tt Daniel bábos. Az ödipális lánc ugyanis az apa halálával (s azt megelő z en hiányával) megfordult. A hatásiszonyt ebben a történetben a hiány és a fert z magány fejezi ki. Pinocchio-A. alámerülése az

unravelling the spool of connections), the two diagram would be the same: the one would fit perfectly over the other.” TIS p. 165.

²⁹² (saját fordításom) „A part of and an apart from –” In: Rubin, Derek. *Reading of the Invention of Solitude*. BTRN p. 67.

alvilágba, szimbolikus halála egyrészt helyettesít áldozat (az apa hiányának elpusztítása), másrészt önfeláldozás, ami lehet vé teszi a fiú történetének (és egyáltalán: magának a történetnek az) elmondását. Ilyen értelemben a *The Book of Memory* a fiúhoz írt parainesis is, mindamellett, hogy az apa emlékére írt sírfelirat, memoár, portré és egyben önarckép. A referencialitás leszármazási láncában minden lebeg jelöl egyszerre fiú és apa, s a történet, amit a lánc megszakadása létrehozott, épp erről a kettősségről beszél.

A metonimikus jelentés-szóródás, a szinkronitás két szálon terjed. Először is a genealógikus, leszármazási vonalon. Az apa halálával a fiú saját apjává és egyben fiává válik.²⁹³ A prefigurációk figurációkká válnak, a jelen iránti nosztalgia egyidejű jelölési rendszere itt a leszármazási hierarchiát írja felül. A másik szál poétikai: a megidézett, az emlékezet tereit elfoglaló történetek közti disszemináció. Ám ezeket a szinekdochikus, *pars pro toto* kapcsolódásokat is áthatja a genealógiai aspektus. Apák és fiúk, szülők és gyermekeik történetei fonódnak szétválaszthatatlanul egymásba. Rembrandt és Titus, Sir Walter Raleigh és Walt, Mallarmé és Anatole, Cvetajeva és Mur párosai a fiú elvesztését beszélik el. Danielnek tüdőgyulladás van, élete veszélyben, az megmentéséért hangzanak el az *Ezeregyéjszaka* halált elodázó meséi. A kisfiú elsöbetanult szavai és szaggatott, gépies köhögése²⁹⁴ arra utalnak, hogy a prosopopeia néma bábja; az egymásra utaló, egymást magyarázó szövegek hálójából összeállított történet az története lesz. Akár a megidézett Seherezádé-mesében²⁹⁵, ahol a három öregember története megteremti azt a távolságot, azt a kettősséget, ami látni engedi a kereskedő történetét, és ezzel megmenti életét. „A három öreg történeteiben két szembe

²⁹³ (saját fordításom) „When the father dies, he writes, the son becomes his own father and his own son. (...) these feelings are so strong that his life no longer seems to dwell in the present.” pp. 81-82.

²⁹⁴ TIS p. 106.

²⁹⁵ *A kereskedő és a dzsinn*. TIS p. 149.

fordított, egymás fényét visszaver tükör áll. Mindkettő b völet, a valós és az elképzelt is, és egyik sem létezhet a másik nélkül. És mindez valóban élet és halál kérdése.”²⁹⁶ A reprezentáció, a referencialitás és fikcionalitás egymásnak feltett kérdései nyitottak maradnak.

Felmerülhet az a kritika, hogy mindez tekinthet kikacsintásnak a posztmodern felé (a metafizikus letapadtságot palástolandó), de akár közönyös szolipszizmusnak is. Amint Edmund Jabès regényét, a *Kérdések könyvét*²⁹⁷ is az egymásra rímelt kérdések hajtják el re, úgy a hangsúly ebben a szövegben is a kérdésfeltevésre, illetve az általa el feltételezett perspektívára, annak vizsgálatára helyeződik. A Henryt l Danielig ível családregegy halasztódó helyreállításában megvan a kérdések kohéziós szerepe, de a megválaszolásukra tett kísérletek sorra elbuknak. Ez a kudarc a regény ideje és folyamata. A szöveg ilyen értelemben (kimerevített) tudatregény, ami meditációs objektumként kezelt tényekre épül, és amiben e tények fiktívebbek (hisz egymást jelölik) már nem is lehetnének. Ennek a poétikának egyik allúziója lehet Balzac *Az ismeretlen remekm* cím novellája.²⁹⁸ A remekm terének végtelenszer való bejárása a palimpszeszt feketeségét eredményezi, ami már nem különbözik a vászon fehérségét l. Ez a paradoxon az alkotó és befogadó pozíciójára és funkciójára helyezi a hangsúlyt. Az olvasó és író feladata hasonló S.-nek, Auster helyettesít apjának reménytelenül eredménytelen alkotói munkájához. A soha el nem készül , be nem fejezhet opus magnum valójában egy pillanatra sem volt cél, sokkal inkább állapot. Az alkotássá-

²⁹⁶ (saját fordításom) “In the stories of the three old man two mirrors face each other, each one reflecting the light of the other. Both are enchantments, both the real and the imaginary, and each exists by virtue of the other. And it is truly a matter of life and death.” TIS p. 153.

²⁹⁷ Jabès, Edmond. *The Book of Questions*. Trans. Rosmarie Waldrop. Wesleyan University Press, 1992.

²⁹⁸ Balzacnál is van egy világos színfolt az egymást felül író rétegek feketeségében, ahol Frenhofer a szépség tökélyét látja. „Itt, azt hiszem, egészen csodálatos. És ecsetje végével egy világos színfoltba mutatott. (...) De én látom! – kiáltotta. – Látom, hogy milyen csodálatosan szép...” Ford. Réz Ádám. In: *A világirodalom legszebb elbeszélései*. Szerk. Domokos János. Budapest: 1988. pp. 407-408.

válás-folyamatában-lév -munka²⁹⁹ Don Quijote-i kilátástalanságában, annak szabadságában „S. megtalálta a módját, hogy (...) néhány arasznyival közelebb jusson a végtelen szívéhez.”³⁰⁰

A családregegy narratív kudarcáért a történet hipertextuális térszerkezete a felelős. Auster Wallace Stevenst idézi: „A rendhagyó valóság jelenlétében a tudatosság veszi át a képzelés szerepét.”³⁰¹ A tudat, az emlékezet tükörszobáinak hálószerkezetében a figyelem a fényre és a sötétségre koncentrál, nem a színekre. Mivel nem tudatfolyamról, a fluxus változásairól van szó, a narráció bonyolult kódrendszerének éppen az a feladata, hogy a kapcsolódások lehetőségeinek statikusságát, szinkronitását visszaadja. A leszármazási hierarchia feloldódik a skálafüggetlen³⁰², a háló bármely pontjával összefüggésbe hozható pontok halmazának egynem ségében. A regény egyik hermeneutikus kódja szerint³⁰³ a koponya bezárt barlangjának termeit egy középkori mnemotechnikai térkép pokolábrázolásához, vagy városrajzához hasonlóan kell elképzelni.

Az emlékezet történetei és a leszármazási viszonyok külön-külön, de egymással kapcsolatban is hipertextuális hálót alkotnak. A szöveg alapegységei a textonokként, lexiákként kezelt bekezdések, a narratíva jelölés szintjén lineáris, míg a jelöltek szintjén

²⁹⁹ (saját fordításom) „the-work-to-be-done-that-is-in-the-process-of-doing-it” TIS p. 91.

³⁰⁰ (saját fordításom) „S. had found a way of (...) drawing himself several inches closer to the heart of the infinite.” TIS p. 91.

³⁰¹ (saját fordításom) “In the presence of extraordinary reality, consciousness takes the place of imagination.” TIS p. 130. (Vö. a 46-os lábjegyzettel: "High-wire walking is not an art of death, but an art of life - and life lived to the very extremem of life. Which is to say, life does not hide from death, but stares it straight in the face.")

³⁰² A komplex hálózatok kutatásában használt terminus. A definíció szerint a skálafüggetlen hálózat olyan hálózat, melynek nagy foksámú csomópontja van, s a csomópontok foksámeloszlása méretfüggetlen, az összekötött csúcsok foksámainak szorzata az azonos foksámeloszlású gráfok között közel maximális. Ha a modellt az emlékezet szobáinak mnemotechnikai terére alkalmazzuk, ez azt jelentené, hogy valamennyi szoba össze van kötve valamennyi másikkal. Albert László, Barabási. *A hálózatok új tudománya*. Budapest: Magyar Könyvklub, 2003.

³⁰³ TIS p. 76. A szöveg Raymond Lull, Robert Fludd és Giordano Bruno munkáira hivatkozik. A diagramokon „minden összefügg mindennel.”

non-lineáris. A középső szoba maga a központi üres tér, a két szó közti szakadék, a Valós szubjektuma, a történetekkel, Én-ekkel viszonyban létrejövő képzetes jelentés. A síkbeli ábrázolás négy fő irányt enged meg. Mivel az emlékek a szöveg linearitásában szétszórtan következnek, a négy szoba, a négy archívum helyszínhez és személyhez kötve határozható meg. Sorrendiségről nem beszélhetünk egy hipertextuális rendszer esetében, ezért az egyes könyvtárakat betűkkel jelölöm. (A) Jónás, Ninive/bálua; (B) Anne Frank, Amszterdam; (C) P. A., New York (New Amsterdam); (D) S., Párizs.

Ezek a csomópontok ágaznak el aztán a hipertext alapegységeihez, textonjaihoz³⁰⁴: epizódokhoz, gondolatokhoz, melyeket „a többi szövegegységekkel való viszonya határoz meg.”³⁰⁵ A szöveg Leibnizet idézi, aki szerint, a nyelv bármely részébe belépve a nyelv teljességét értük el.³⁰⁶ Ezek a textonok egymással eltér hierarchikus szinten és interpretációs mezőben függenek össze. Az olvasás praxisában a szöveg linearitása miatt végigkövetjük azokat a nyomokat, amelyeket az író mint "screener"³⁰⁷ hagyott. A "screener" terminusa az olvasás és írás aktusának dichotómiáját kívánja felülírni, mindkettőt az egységek és azok kapcsolatainak kiválasztásában határozva meg. Ez a gyakorlat topografikus szintje. Akár a *New York trilógia* Stillmanjét követi Quinn, az olvasó úgy követi az író lépéseit. A véletlenszerűség kirajzolódó poétikájában ("poetic of randomness") az olvasó mint tükör "screener"³⁰⁸ és az író mint teoretikus szöveg³⁰⁹ közti különbség értelmezhetetlenné válik. Mivel a

³⁰⁴ Landow, George P. (Ed.). *Hyper/Text/Theory*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994. p. 60.

³⁰⁵ Uo.

³⁰⁶ TIS p. 160.

³⁰⁷ Rosello, Mireille. *The Screener's Maps: Michael de Certeau's „Wandersmänner” and Paul Auster's Hypertextual Detective*. In: Landow, George P. (Ed.). *Hyper/Text/Theory*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994. p. 121.

³⁰⁸ Rosello a „mirror screener” kifejezést a Stillman követi Quinn apropóján az olvasóra kiterjesztve alkalmazza. Tükör szövegként az olvasó-screener az író screenert másolja, az által bevésített nyomokat követi. Uo. p. 151.

³⁰⁹ A „theoretical screener” Rosellónál olyan szöveg, akinek írói és olvasó tervékenysége elkülöníthetetlen egymástól. Uo. p. 150.

"screener" vándorol az egyes témák, motívumok közt, a térkép pontjai, a textonok közi tér homogén területté válik, ahol az (írott) nyomokat felváltja az (olvasói) gyakorlat; ahol az utazás célja maga az áthaladás aktusa. A passzív vándorként kóborló olvasó teste bet t vés a térkép felületébe. A térkép homogeneitása azonban nem jelenti, hogy semleges is volna, a jelentéstulajdonítás így nem végletesen önkényes. Az egyes szöveghelyek különböző szinteken érvényesül , eltér motívumokra lehetnek jelöltek. A két f motívum: (a fentiekben említett genealogikus és poétikai szál) a család (gyerek/szül , gyerek/feln tt, apa-fiú-apa, élet/halál, emlékezet...) illetve a nyelv mintközvetít kódrendszer (költészet, prófécia, véletlen, poétika, élet/halál, emlékezet...). Kapcsolódások az egyes motívumokon belül, de közöttük is létrehozhatók. A létrehozott asszociációk értelmezéseit a következő történetek mise-en-abyme-jai (szobánként egy) írják fölül: Jónás könyve, Pinocchio kalandjai, Az *Ezeregyéjszaka meséi* (mise-en-abyme a mise-en-abyme-ban) és a Cassandra-mítosz. A teoretikus "screener", akinél az olvasás és írás aktusa szétválaszthatatlan, rájátszik a kapcsolódások véletlenszerűségére, és ezzel a térkép fölé, az író tekintetével egy pozícióba (a nap szemének mitikus horizontjára) emeli az olvasó tekintetét.

Vegyük példánkul azt a pillanatot, amikor az olvasói (és az) emlékező tudat belép az Anne Frank, Amsterdam feliratú szobába. Lineárisan az Anne Frank motívum megjelenését l (p. 82) a textonok következő láncát olvassuk (részlet):

I) Párizs (az el z szoba) > Amszterdam > Descartes > Pascal > emlékezet > Israel Lichtenstein > Daniel Auster > mnemotechnika > Flaubert > haldokló nagypapa > baseball > Szent Ágoston > S. > Cvetajeva > Raleigh > (...) > Jónás > (...)

A New York Public Libraryben (ismét egy archívumban sétálunk) rzik azt a lapot, amire Auster elkészítette saját térképének útvonalait. Ugyanabból a (B) pontból kiindulva következzen két lehetséges asszociációlánc (szkripton³¹⁰) ezek közül:

II) Anne Frank > Amszterdam > Van Gogh > rület > Auster skizofrén n vére
> Cassandra > prófécia > Jónás > bálna

III) Anne Frank > Amszterdam > Rembrandt > Titus > fiú³¹¹

A sorba helyezett textonok valamennyi archívum elemeit egyesítik, de az egyes textonok külön is összefüggésbe hozhatók a négy asszociációs halmaz mindegyikével. Ez teszi lehetővé, hogy a metonimikus, motivikus hálókön bejárt utak struktúrái ráépüljenek a homogén térre. A példában leírt lineáris szekvencia első tagja, Amsterdam maga az archívum azonosítója (B), mégis bejárást biztosít a többi terembe.:

IV) Amsterdam (B) jelöli New York-ot (C) (korábbi neve New Amsterdam), Franciaországot (D) (Descartes jellemzése Amszterdamról), Jónás bálnájának gyomrát (A) (Anne Frank bezárt szobája, Amsterdam mint koncentrikus körökre épülő térkép).

Az első pontban felsorolt textonok szöveghelyei egyenként is „könyvtárközi” utalásokat tartalmaznak. Mivel bármely csomópontból indítható újabb leágazás, végtelenségig folytatható a lánc. Például:

³¹⁰ „A szkripton tehát a szövegből elvont egy vagy több texton megszakítatlan sorozata.” Uo. p. 60. A terminus kontextusa tehát egy olyan szoftveres felület, ahol a texton-ablakok tetszés szerint megnyithatóak. Mivel esetünkben a hipertextuális architektúrát tartalmazó média nem egy számítógép, hanem egy lineáris könyv, az egyes asszociációs lehetőségeket tekintem textonoknak, ezek halmazát szövegnek és egy adott, olvasatban létrehozott asszociációs láncot szkriptonnak.

³¹¹ In: Contat, Michel; Waters, Alyson. *The Manuscript in the Book: A Conversation*. Yale French Studies, 89 (1996), p. 174.

V) Daniel Auster (1893-1962) > Danielnek, A. fiának rímhívója, prefigurációja > a szabad Jeruzsálem³¹² (a halasztódó ígélet földje) első polgármestere > Jeruzsálem íglete mint a baseball statikus világának gyökzeli íglete > a baseball játékosról, Lou Gehrigről elnevezett betegség > a beteg nagypa haldokló élete > poétika > „élet-halál kérdése” > „Mi, nem?”, Jack Oakey-film > (...)

1) A véletlenszerűség poétikája

Mireille Rosello ennek a mozgásnak a leírására a *flâneur*³¹³, vándor kifejezést ajánlja, azzal a céllal, hogy a térképet véletlenszerűen bejáró test fogalmát elkülöníthesse a térképrajzoló (író) és térképolvasó kategóriáitól.

„Azért javaslom a véletlenszerűség stratégiáját, mert az utas olyan koncepcióját adja, amely eltávolodik – ha szabad így fogalmaznom – mind a térkép használójától, mind készítőjétől, akiket korábban már olvasóként és íróként azonosítottam. Az az utas, aki sehova sem tart, nyilván nem tart igényt térképre. Aki kóborol, annak számára értelmezhetetlen a célállomás fogalma. Bolyongása nem nevezhet utazásnak, a mozgás céltalansága értelmetlennek tűnik föl. De az értelem hiánya rögtön megszűnik, ha egy megfigyelő megpróbálja kibogozni az útvonalat. Bárki is figyeli a *flâneur*t (különösen a városi *flâneur*t, aki az utcák mintázatának szökevényével

³¹² Ez a metonimikus, asszociatív, laterális logikai labirintus kontrasztba állítható a középkori teológia „sensus allegoricus” fogalmának statikusságával. A Jeruzsálem szó jelentésének ebben az értelmezési mátrixban négy szintje volt elkülöníthető: 1) a szó szerinti jelentés (Jeruzsálem a zsidók városa); 2) az allegorikus jelentés (Jeruzsálem, az egyház allegóriája); 3) morális jelentés (Jeruzsálem, a hívő lélek); 4) anagorikus jelentés (Jeruzsálem, az örök élet reménye).

³¹³ Rosello, Mireille. *The Screener's Maps: Michael de Certeau's „Wandersmänner” and Paul Auster's Hypertextual Detective*. In: Landow, George P. (Ed.). *Hyper/Text/Theory*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994. p. 134.

találkozik³¹⁴), annak újra kell gondolnia az utas teste és a térkép közti kapcsolatot, valamint a státuszt, amit a térkép mint egy adott tér metaforikus leképezése betölt. A flâneur teste, amely nem követ semmilyen útvonalat, és nem fedez fel újabb, a célállomáshoz vezető utakat, aláássa a tér üres tartályként, a hálózat semleges burkaként való meghatározását. Ha sikerül megfigyelnem a kóborlót (...), ez képessé tehet arra, hogy másképpen gondoljak a térképre, új dimenziókat társítsak az eredeti elképzeléshez; lehet vé teszi, hogy megértsem, a től-ig utazásokon kívül más utak is lehetségesek.”³¹⁵

Egy pillanatra hadd utaljak el re arra a regényre, amelyet *Az emlékezet könyve* megelőzött és el készített: a *New York trilógia* első kötetére. A nyomkövetés olvasói cselekedetének elbizonytalanító tapasztalata hasonlít Quinn *unheimlich* élményéhez az *Üvegvárosban*. A megfigyelt személy (Stillman, egy apafigura) léppei a térképre feljegyezve értelmes szavakat adnak ki. A borzongató Quinn (egy eldönthetetlen olvasó/író alterego) számára mégsem maga a rejtély, hanem annak felismerése volt, hogy ha nem jegyzi fel, akkor ezek a szavak sosem léteztek volna. „A

³¹⁴ Vö. a Reznikoff költészetével foglalkozó V. fejezettel.

³¹⁵ (saját fordításom) „I propose randomness as a strategy here because it seems to promote a vision of the traveler that departs (if I may say so) from that of both the user of maps and the creator of maps, which I earlier equated with the reader and the writer. Travelers who do not go anywhere, apparently, do not need maps. They err – they subvert the idea of destination. Their wanderings are not trips, and we may feel that there is no meaning to their aimlessness. But this meaninglessness ceases as soon as the observer wants to make sense of the tracjectory. Whoever observes the *flâneur* (and especially the urban flâneur, who is confronted with a tight network of streets) has to rethink the relationship between the traveler’s body and the map, but also the status of the map as a metaphorical rendition of space: the flâneur’s body, which does not follow a route or invent new paths toward an old destination, also subverts the vision of space as an empty vessel, a mere neutral receptacle of the network. If I try to observe the err-er (...) I may be able to think of maps differently, adding new dimensions and accepting that other possible travels than the one which goes from one point of departure to a point of arrival are meaningful.” Uo. pp. 134-135.

véletlenszerűség poétikája a képzetes áthelyezések sokaságára épül”³¹⁶ – írja Rosello. Az író és olvasó pozíciójának, perspektívájának összemosásával az olvasat során létrejön az a furcsa tükörfázis, amelyben az író/olvasó eldönthetetlen, megkettőzött alakzata önmagát írja és olvassa. Gepetto kifaragja Pinocchiót, aki megmenti, és ezzel apává teszi Gepettót. A hasbeszél a fabáb szájába ad egy történetet, és a történet végül a bábos saját történetévé válik. A textonok rímpárjai nem utalnak semmilyen nyelven kívüli jelentésre, pusztán a kapcsolódás lehetőségét állítják. Ezen kívül semmit sem jelentenek.

A rímhívó és rímfelel elkerülhetetlen mintázata létrehozza az emlékeseményt, amit *memorémának* nevezek. A réma, az addig jelen nem lévő új szemantikai elem, egy asszociációs kapcsolat kialakulásával jön létre. Csakhogy ez a képzetes áthelyezés, önkéntelen jelentéstulajdonítás paradox módon rövidre zárja a Valós és Képzetes közti szimbolikus kapcsolást, és az értelmező/megfigyelő tudatot ezzel kimozdítja pozíciójából (*unheimlich* "helyzetbe hozza"). A mű alkotást valóságként értelmezni, illetve a valóságot a művészi szándék lenyomataként olvasni önmagán túlmutató vállalkozás. Az előbbire szolgál például a regényben Tolsztoj opera-paródiája a *Háború és béke* 1, az utóbbira pedig Jeruzsálem mint motivikusan jelöletlen földrajzi hely³¹⁷. A memorémák illuzórikus csalogatása, csalimesége abból nyeri erejét, ahogy az értelmező folyamatosan kimozdítja pozíciójából, az általa elfoglalt perspektívából. "(...) A. megértette, hogy a világ örökké áltatni fogja.”³¹⁸ Freudnál az *unheimlich* tapasztalata egy regresszív tudatszint manifesztuma, a gyermek komoly jelentéstulajdonító játékához való visszatérés, amely játék nem különbözik az olvasó, író tevékenységétől.

³¹⁶ (saját fordításom) „This poetics of randomness requires an enormous imaginary displacement.” Uo. p. 150.

³¹⁷ TIS pp. 146-147.

³¹⁸ (saját fordításom) "(...) A. realized the world will go on eluding him forever." TIS p. 146.

Az ismeretlen ismeretlenség tételének hagyományos poétikai premisszája itt visszajára fordul, a posztmodern austeri kondíciójában az ismeret ismeretlenként, idegenként ragadható csak meg. Olvasó és író pozícióinak eldönthetetlensége az értelmezés paradoxikus státuszából következik. A memoréma apriori jelentés nélküli mintázata *jelen* van, ha az értelmező (olvasó) kontextusa jelentést tulajdonít (ír) hozzá. (A *New York trilógiában* a pusztá tekintetté redukálódott Quinn teremti meg Stillman céltalan kóborlásának nyomait, mikor feljegyzik őket. Azzal, hogy feltérképezi a bolyongás, a tévelygés, a (teleologikus) kudarc kaotikus labirintusát, egyben üdvtörténeti sugárúttá is egyenesíti („The Tower of Babel”). Quinn a szöveg írója (Stillman üzenete csak az füzetében létezik) elhiszi magáról, hogy olvasó (nem pedig e kettő egymást feltételező játéka). Csakhogy az üzenetet Quinn keze írja, a bábéli torony csúcsa az tollának hegyére mutat. Elköveti azt a végzetesnek bizonyuló hibát, hogy a kódban jelentést talál, nem pedig keres, így végképp eltűnik a metafizikus jelölők tükörijátékában. Quinn hübrisze, hogy azonosul. Hiszi, hogy Bábel tornya Stillmanre (az apára) mutat, rögzített olvasói (fiúi) pozíciója elfedi, hogy maga az apa (meghalt fiát gyászolja). A *Waldent* olvasva a szöveget keresi, és nem érti meg, hogy pusztán csak végtelen számú fordításainak egyikét írhatja meg.³¹⁹)

A családregegy a memorémák konnotációiban íródik, az egymást kioltó, törlő kapcsolódások varratai, hegei jelentik a regény topográfiáját. Mind a családi, mind a nyelvi, poétikai rekonstrukció eleve kudarcra ítéltetett, de a fenntartott emlékezés terében megszületik az emlékezet könyvének textuális térképe, és betelnek az üres családi album lapjai.

³¹⁹ (saját fordításom) “There is a text and it translates itself into an infinite number of languages.” TIS p. 136.

Az egyik memoréma (*chambre de bonne*) textonjainak kapcsolatán illusztrálom, hogyan függenek össze az emlékezet regényének poétikai és genealógiai kódjai. M. a második világháború alatt ugyanabban a szobában bujkált a megszállt Párizsban, mint amelyet pusztító véletlenségből évtizedekkel később egyetemista fia is kibérel. Ugyanígy párizsi (D) *chambre de bonne*-ban születtek A. első kötetének versei is, itt látogatta meg (ez egyszer) apja. A texton két egységre van osztva, és öt bekezdésszel áll. A két-két rímhívót és rímfelet felvonultató történet utolsó két mondata (szintaktikailag, kauzálisan jelöletlenül) extradiegetikus utasítást ad.

„(...) ahol az első verses kötetét írta, és ahol saját apja is – egyetlen európai útja alkalmával – meglátogatta. *Emlékezni apja halálára. És azon fölülmegérteni – mert nincs ennél fontosabb – hogy M. története nem jelent semmit.*” (kiemelés tőlem)³²⁰

A motívumok (számvetés, apa, Európa, halál) és kódok (poétikai > költészet, genealógiai > apa/fiú), amikre ez a rím (memoréma) jelölt, összefüggésbe kerülnek egymással. A diszkurzusban kimutatható retorikai/logikai hasadék, a történet befejezésének pontja és a következő, meditatív felszólítás főnévi igeneve közötti részen felfeslenek a mélystruktúra jelölési láncai. A szoba, mely üres hely, fehér tér a történetben, a hozzá kapcsolódó kódok révén helyet kap abban az asszociációs hálóban, amit a szöveg fellelhet valamennyi szoba-metaforája alkot. A *chambre de bonne* az Én metaforájaként az emlékmunkában történik meg, jön létre.

³²⁰ (saját fordításom) „(...) where he wrote his first book of poems, and where his own father, on his only trip to Europe, once came to see him. To remember his father's death. And beyond that, to understand – this most important of all – that M.'s story has no meaning.” TIS p. 80.

Az *emlékezet könyve* tizenhárom kisebb könyvre és két prológusra tagolódik. A szabálytalan, laza, leginkább jegyzetapparátusra emlékeztető szerkezet poétikáját a következő, többször elhangzó utasítás adja meg: „Ezen témák bevezetése. Később kifejtené.”³²¹ Az emlékelemek látszólagos rendezetlenségébe azok összekapcsolódása szövi azt a mintázatot, ami a flâneur nyomvonalát kirajzolja. Miközben a négy fő szobát lassanként megtöltik a memorémák rímei, láthatóvá válik az egymást határoló négy válaszfal, amelyek egy újabb, ötödik, kiterjedés, dimenziók nélküli szoba, a *chambre de bonne* falait alkotják. Ezt a szobát járja körül újra és újra az írói/olvasói perszóna, itt káprázik az Én szimulákroma, ez a szoba a leviatán gyomra, a létezés méhe, mely megszüli a fiú (Harry, Samuel, Paul, Daniel) történetének lehetőségét.

Az emlékelemek sztochasztikus káoszában egy variációiban ismétlődő fugatémával újra és újra felhangzanak a bezárt szobát körüljáró léptek ismétlődő visszhangjai. Az asszociatív gondolatformát követve a visszatérő, idézett, extradiegetikus sor mindannyiszor a „mint” kötőszóval kezdődik. E sorok adják a tudat mozgásának ritmusát újabb asszociációs réteget képezve. Ha az első narratív szint a textonoké, a második a belülről felépített szkriptonoké, úgy a harmadik szint a memorémákat létrehozó (olvasó/író) tudat délibábját festi.

A könyv második lapján³²² elindul ebből a szobából a vándorló tudat, hogy elhagyva a vajúdás helyszínét, minden egyes lépéssel vissza is térjen hozzá. A szöveg gondolati ritmusát adó ismétlődő hasonlatokon („mint”-textonokon) kívánom a vándorló tudat körkörös mozgását bemutatni.

³²¹ (saját fordításom) „Initial statements of these themes. Further installments to follow.” TIS p. 79., p. 88.

³²² TIS p. 76.

2) Önreferencialitás

„Mint a kifejezésben: »ebben a szobában írta Az emlékezet könyvét.«³²³

Az elliptikus trópus hasonlítottját visszamen leges teremti meg a hasonlító. Ezt a retorikai eszközt nevezi Carl D. Malmgren „lakunikus szövegnek”³²⁴. A hiányos mondat magában foglalja a meg nem fogalmazott lehet séget, ezzel a szöveg egyszerre válik hiányossá és teljessé. Minden egyes parabolikus kísérlettel egyre láthatóbbá és egyre áttetsz bbé válnak a körüljárt üres tér határai. A „mint” köt szó a szoba konnotációját adja meg, azonban ezen a ponton hasonlító és hasonlított („Egy kép, például egy emberr l, aki egyedül ül a szobában”³²⁵) ennek a motívumnak az els megjelenésében egybeesik, tisztán önreferenciális, egydimenziós. Ebben a pillanatban a jelölés pusztá ténye hangsúlyos, a nyelvben való lété („Mint a kifejezésben”). Az antecedens nélküli koreferenciális szerkezet valódi jelöltje maga a nyelv, melybe belépve a flâneur (mindig már) megteremti a megismerhetetlen nyelv végtelen számú fordításainak egyikét. A meditatív helyzetb l az következik, hogy a beszél a nyelvben van, önmagába zártan, a jelen iránti nosztalgiával: múlt és jelen egybeesésében már létre jött („írta”) Az *emlékezet könyve*, ami még csak most van megszület ben.

³²³ (saját fordításom) As in the phrase: “he wrote The Book of Memory in this room.” TIS p. 76.

³²⁴ Malmgren, Carl D. *From Work To Text: The Modernist and Postmodernist Künstlerroman*. Novel 21.1, 1987. p. 22.

³²⁵ A textonon belüli hasonlított (az emlékezet könyve és szobája) funkciójában megegyezik a hasonlítóval. Uo. „An image, for example, of a man sitting alone in a room.”

3) Meditáció, bezárt szoba

A parabola következő megjelenése néhány oldallal később Anne Frank szobájához hasonlít:

„Mint a kifejezésben: ebben a szobában írta a naplóját.”³²⁶

Az elbeszélő kijelentése szerint ebben a pillanatban, Anne Frank szobájában kezdődik el *Az emlékezet könyve*.³²⁷ Ez a kétirányú, el-re-hátra mozgó narratív szerkezet is megerősíti a szinkronikus, prefigurációkra, asszociációkra építő szinkron narratív szerkezetet. Ezen a szöveghelyen felismerhetők az Auster-szövegekben gyakori kitartott felütés sémája: a történet így kezdődik, a történet még korábban kezdődött azzal, a történet még ennél is korábban kezdődött amazzal, miközben egyre beljebb és beljebb hatolunk a szövegtestben³²⁸. A kettős (tehát akár végtelenül ismételhető) kezdést a Pascal-idézet is erősíti: „Elgondolkoztam néha az emberek különféle lázas tevékenységén, azokon a veszedelmeken és gyötrelmeken, amelyeknek az udvarban, a hadakozásban teszik ki magukat, amelyekből annyi civakodás, indulat, vakmerőség és gyakran balul kiűtött vállalkozás stb. származik, és ráeszméltem, hogy minden bajuknak egy a forrása: nem tudnak nyugton megülni a szobájukban.”³²⁹ Ez az idézet

³²⁶ (saját fordításom) „As if in the phrase: “she wrote her diary in this room.” TIS p. 82.

³²⁷ (saját fordításom) „(...) as if in pure response to the world. It was at that moment, he later realized, that The Book of Memory began.” TIS p. 83.

³²⁸ Akár Dionüszosz születéstörténete, a történet mindig korábban kezdődik. „Az eltitkosított és eltámasztott kísértetként jelenik meg, mert nem a vég bekövetkeztét jelenti, a halasztódó vég álcája mögött sokkal inkább az a felismerés történik, ismétlődik meg újra és újra, hogy a kezdet kijelölhetetlen, hogy az erre irányuló valamennyi erőfeszítés eleve lehetetlen és kudarcra ítéltetett.” AIT p. 47.

³²⁹ Pascal, Blaise. *Gondolatok*. Ford. Páldy László. Gondolat, 1978. 139. Auster rövidített angol fordításban közli a gondolatot: „All the unhappiness of man stems from one thing only: that he is incapable of staying in his room.” TIS p. 83.

egyedülként mind az els , mind a második motívum mellett szerepel. A szövegben azonban Pascal bon mot-ja visszájára fordul, esetünkben a világon minden baj éppen abból származik, hogy egy ember képtelen elhagyni a szobáját.

4) Pars pro toto és mise-en-abyme

„Az emlékezet mint szoba, mint test, mint koponya, mint egy koponya, ami magába zárja a szobát, amiben egy test ül. Mint a képben: »egy ember ül egyedül egy szobában.»³³⁰

A test és elme, valóság és nyelv tükröz désében létrejöv Én hasonló képzetét adja Emily Dickinson szobájának leírása: „Ha szavakkal is lehet a világban élni, gondolta, akkor még ha nem is létezik a világ, amire ajtót nyithatna, a világ akkor is jelen van ebben a szobában, ami azt jelenti, hogy a szoba van benne a versekben, és nem megfordítva.”³³¹ A gondolatforma: „a nyelv, amely betölti a szobát (testet), ami betölti a nyelvet” oly módon is hangsúlyt kap, hogy az els „mint”-texton szinonim hasonlítottja („Egy kép, például egy emberr l, aki egyedül ül a szobában”) itt már hasonlítóként jelenik meg („Mint a képben: „egy ember ül egyedül egy szobában.”)

³³⁰ „Memory as a room, as a body, as a skull, as a skull that encloses the room in which a body sits. As in the image: »a man sat alone in his room.” TIS p. 88.

³³¹ (saját fordításom) „For if words are a way of being in the world, he thought, then even if there were no world to enter, the world was already there, in that room, which meant it was the room that was present in the poems and not the reverse.” TIS p. 123.

5) A rímelés sötétje

„A szoba. Röviden említeni a szobát és/vagy a benne leselkedő veszélyeket.

Mint a képben: Hölderlin a szobájában.”³³²

A tébolyult Hölderlinnek oltalmat/börtönt jelentő szobát Zimmer („szoba”) úr nagylelkűségének köszönhetette a költő. A rímelés árnyoldala a jelölés prefiguratív, szinkronikus jellegéből következik. A. nem meri meglátogatni S.-t, akit apjaként szeret, mert attól tart, hogy édesapja halálának rímhívójára S. halála a felelet.³³³ Ugyanez a fiúra vonatkoztatva: az Anatole-t gyászoló Mallarmé versei rímhívóként jelölhetik Daniel halálát. A jelölés itt ragályosan fertőző, akár a kasztráció Balzac *Sarrasine*-jében.

6) Szemiózis – a rímelés világossága

„Egy fiatalember, húsz év után, ugyanabba a szobába kerül, ahol az apja szembenézett a magány rettenetével. (...) Ez azt jelenti, amit. Se többet, se kevesebbet. Azután azt írja: belépni ebbe a szobába annyit tesz, mint eltűnni valahol, ahol múlt és jelen találkozik. Azután azt írja: mint a kifejezésben: »ebben a szobában írta Az emlékezet könyvét.«”³³⁴

³³² (saját fordításom) „The room. Brief mention of the room and/or the dangers lurking inside it. As in the image: Hölderlin in his room.” TIS p. 98.

³³³ TIS p. 94.

³³⁴ (saját fordításom) „A young man, twenty years later, winds up living in the same room where his father faced the horror of solitude. (...) It means only what it is. Nothing more, nothing less. Then he writes: to enter this room is to vanish in a place where past and present meet. And then he writes: as in the phrase: „he wrote The Book of Memory in this room. «

Ez az idézet a „mint”-motívum utolsó megjelenése, mely a kiindulási ponthoz visszatér, azt felülíró visszatérés a vele azonos első textonhoz. Az első és utolsó variáció azonosságának idézőjelei közé beékelődik tehát a *chambre de bonne*, az ötödik szoba, mely önmagát jelenti és a semmit, mely az Én-ek szinkronításában, apák és fiúk eldönthetetlen genealógiai láncában végül létrehozza a fiú történetének esélyét. Samuel hiánya beszéli Pault, aki Danielt beszélteti³³⁵, hogy ventriloquistaként elmondhassa valamennyiük történetét. Az *emlékezet könyve* emlékelemekké, textonokká dekonstruált, folyamatos konstruálódás alatt álló Künstlerroman. A rímelés világosságát, a bábeli zűrzavar nyelvi lehetőségeit, írói esélyeit ünnepli. Az író metaforája, Jónás, itt az egyes szám hajótöröttje³³⁶, eldönthetetlenül hamis és igaz próféta egyszerre, aki alámerül a bezárt magány sötétjébe, hogy a halálban megfizetve a némaság árát végre elbeszélhesse a történetet. Mitikus ellenpárja Kasszandra, a nő, akinek a szájából az igazság felhangzik, de akinek története nem az igazság kimondásának üdvtörténete, hanem a halálé. Az író fordító, szellemíró („ghostwriter”, a magyar „néger” angol megfelelője), létezik és mégsem az, aki a végtelen lehetőségek birodalmában az önmagát végtelenszer lefordító szöveget írja. A szimultaneitás, a rímelés káosza, a társítások végtelen hálózata, az egymással ellentétes szempontok egybeesése, az egymást átfed jelentések paradoxonjai az író számára nyelvi és egzisztenciális lehetőséget jelentenek. Az egymást viszonyukban definiáló szavak alkotta nyelv bármelyik részébe, fragmentumába belépve a beszélő a nyelv teljességét éri el. Az *emlékezet könyve* a jelen pillanat teljességének és önmagáért valóságának feljegyzéseit tartalmazza, akár a későbbi művekben fel-felbukkanó piros jegyzetfüzet (vö. *The Red Notebook*). A *New York trilógiából* elhíresült noteszről megtudjuk, hogy nagyapja ebbe írogatta be azokat a

³³⁵ TIS p. 107.

³³⁶ TIS p. 91.

vicceket, amelyeket érdeemesnek tartott arra, hogy a társaság el tt is elhangozzanak. Az Én tehát belakta a Chambre de Bonne-t, a szobát, ami egyszerre két helyen van; az író pedig teleírta a piros jegyzetfüzetet történeteivel, melyek mást mondanak el, mint amir l beszélnek. Az *emlékezet könyvének* első sorai így hangzanak: „Maga elé fektet az asztalra egy üres papírlapot, és leírja ezeket a szavakat. Ez volt. Többé már nem lesz.”³³⁷ Az utolsó lapon ezek a sorok megismétl dnek egy felszólítással kiegészítve: „Emlékezz.”³³⁸

³³⁷ (saját fordításom) „He lays out a piece of blank paper on the table before him and writes these words with his pen. It was. It will never be again.” TIS p. 75.

³³⁸ (saját fordításom) „(...) It was. It will never be again. Remember” TIS p. 172.

VIII. Kényszerít játék (*Squeeze Play*)

Mottó: „A huszadik század vége már csak olyan, hogy nem lehet metafizikus értelemben jól belakni.”³³⁹ Norma Rowen

Hogy az Auster írói pályáján beálló fordulatot értelmezni lehessen, id ben el re kell ugrani az 1997-es megjelenés *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*³⁴⁰ (Máról holnapra: A korai kudarcok krónikája) cím kötetéhez. Ezen hiánypótlónak szánt könyv els 125 oldala a pályakezd író klasszikus értelemben vett önéletrajza, amit három függelék követ. Az els tartalmazza Auster három, addig kiadatlan egyfelvonásos drámáját, a második a regényekben motivikus szerepet kapó baseballra épül , saját tervezés kártyajátékát, a harmadik pedig az 1979-ben, Paul Benjamin álnéven megjelentetett *Squeeze Play* (Kényszerít játék) cím ponyva krimi. A *Hand to Mouth* jelent sége abban áll, hogy az addigra már neves íróként jegyzett író olvasótáborra valósággal éhezte a regényekben minduntalan felbukkanó önéletrajzi utalásokat, intertextuális játékokat. Az els , önéletrajzi rész sikertelen, örökös kudarcra ítéltetett fiatal írója a *New York trilógiában* szerepl Daniel Quinn figurájára rímel. Ha összeolvassuk ezzel a szöveggel az *Üvegváros* azon jelenetét, mikor az éhez , lecsúszott, bukott Quinn (sikertelen költ , aki álnéven krimiket ír...) irigyen szemléli a bens séges családi körben tevékenyked sikeres papír Austert, plasztikussá válik a helyzet karkai humora. Az önéletrajz mint sszöveg archetipikus tárházát adja a megírt,

³³⁹ (saját fordításom) „Metaphysically speaking, in the late twentieth century, there is no such thing as a complete meal.” Rowen, Norma. *The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's City of Glass*. Critique: Studies in Contemporary Fiction, 32:4 (1991 Summer), p. 233.

³⁴⁰ Auster, Paul. *Hand to Mouth: A chronicle of Early Failure*. New York: Henry Holt and Company, 1997. A magyar kiadás (Auster, Paul. *Máról holnapra*. Ford. Pék Zoltán. Európa Könyvkiadó, 2009.) csak a memoárt adja közre, a három függeléket nem tartalmazza.

megírandó regényeknek. Az önéletrajz mint textus maga is manifesztuma ezen archetípusoknak. Egy Mike nevű vagányban (p.15) ráismerhetünk *A véletlen zenéje* Pozzijára, de persze ez megfordítva is igaz lehet. Az olvasó folyamatos csábítást érez, hogy a fragmentumokból, mozaikdarabokból összefüggő történetté kerekítse az író élettörténetét, miközben végletes távolságba kerül a szubjektum karteziánus egységét. Valóság és fikció különbsége értelmezhetetlenné válik ebben a játékban. *A véletlen zenéjének* Stan és Pan bérébe bújó excentrikus milliomosait (Stone és Flower) a *Laurel and Hardy Go to Heaven* című egyfelvonásosban a hatalmi hierarchia másik oldalán, a rettentő fal építése közben találjuk. *Blackouts* címmel olvashatjuk a *Bezárt szoba* dramatizált verzióját, azzal a biztos tudattal, hogy ~~valójában~~ a *New York trilógia* második kötete volt az, amely prózává átdolgozott formában ~~eredeztethet~~ ebből a darabból³⁴¹. A *Hand to Mouth* nélkülözéssel, éhezéssel, fillérekért végzett intellektuális rabszolgamunkával kitöltött napjai közül is kiemelkedik kegyetlenségével és reménytelenségével az a pillanat, mikor az elvált, gyermekes, munkanélküli író egy kiállításon kártyajátékával együtt rövid úton kirúgják. Megrendít, drámai ereje ez a jelenet; reményvesztett fűhő sűnk utolsó, kétségbeesett pénzszerzési kísérletének ez a brutális eltiprása, ahogy az izgalmas próbajátékot követően a kapitalizmus fasisztoid képviselője megalázza a modern Sziszifoszt. Csakhogy a kötet közepén, mellékletként megtaláljuk a kivágható, precízen kétoldalasra nyomtatott kártyajátékot, amit a szövegekkel együtt mi magunk is megvettünk. A jogdíj immár a szerzőé.

Az olvasók számára a kötet igazi szenzációját azonban a harmadik függelék jelentette, a *Squeeze Play*³⁴². A Paul Benjamin álnéven 1978-ban írt és 1982-ben kiadott

³⁴¹ Vö. VI. fejezet.

³⁴² Auster – bár szégyellte nagyon, hogy így apró pénzre váltotta tehetségét – azért interjúkban vagy tíz éven át célozgatott a ponyva krimi létezésére. De célzásnak azért burkoltnak éppen nem mondható, hogy

klasszikus, „hard-boiled” stílusban elhelyezett ponyvaregényt Auster önmaga prostituálásának kézzelfogható bizonyítékként kezelte, mégis – mint egyik kritikusa, Joseph S. Walker kimutatta³⁴³ – a *New York trilógia* el képe, el szövege, el zményének tekinthet. Nem egyszer en csak arról van szó, hogy a regényben megjelen motívumok (a protagonista Max Klein keresztnéve, a baseball, Bábel tornya, a „bármi megtörténhet” austeri mottójának megjelenése) számot tarthat a filológus érdekl désére. Az E/1 és E/3 személy megszólalás, a költészet és próza közti határvonalat meghúzó és átlép *A magány feltalálása* (The Invention of Solitude) után ez a könyv Auster els befejezett és megjelenésre kerül regénye, egy korai lehetőség az új hang megszólalására. Éppen ebb l a szempontból izgalmas, hogy a szövegnek (legalábbis látszólag) be kell tartania azokat a m faji szabályokat, melyeket a *New York trilógia* metafikcionális anti-detektívtörténete parazitaként fog felforgatni. Hogy a m fajiságnak ezeket az aspektusait áttekinthessük, érdemes néhány elemében összegezni, hogy milyen el zményekre épül Auster fogékonysága a krimi iránt.

a *New York trilógiában* megemlíttet William Wilson regény címe *Suicide Squeeze* (angolul: Auster, Paul. *City of Glass*. New York. Pinguin. 1985, p. 85.)

³⁴³ Walker, Joseph S. *Criminality and (Self) Discipline: The Case of Paul Auster*. MFS: Modern Fiction Studies, 48:2 (2002 Summer), pp. 389-421.

8.1 A kárhozott detektív

Motto: „Egy széthulló m faj hagyományai paradox módon m kód képesek maradnak.”³⁴⁴ Stefano Tani

Stefano Tani 1984-ben megjelent, *The Doomed Detective* című munkája átfogó képet nyújt a krimi műfajának kezdeteitől egészen posztmodern mutációinak osztályozásáig. Tani első sorban az angolszász gyökereken felépülő olasz és amerikai kortárs fejleményeket vizsgálja, de az akkor még relatíve újdonságnak számító Austerre nem fordít külön figyelmet, így feladatomban tekintem, hogy eredményeit összevegyem a *New York trilogia* és a *Squeeze Play* műfajisága felvetette problémákkal.

Edgar Allen Poe: *A Morgue utcai kettős gyilkosság* (1841) című novellája előzményeként Tani az angol gótikus regényirodalmon túlmenően első soron az Oidipusz-mítoszt határozza meg a műfaj archetipikus előképeként. Az apa hiányát kitöltő keresés mint a regény műfajának egyik kulcsmozzanata a detektívirodalom tematikájában tehát különös hangsúlyt kap. *A magány feltalálása* (*The Invention of Solitude*) ilyen értelemben olvasható krimiként is³⁴⁵, a jelen nem lévő apa nyomainak detekciójaként is (épp ezért nem meglepő az érdeklődés, a gyilkosság megjelenése a könyven). De a krimi értelmezhető úgy is, mint egy olyan zsáner, mely a Barthes-i hermeneutikus kód dominanciáját biztosítja a többi négy diszkurzív kód fölött, s amely épp ezért válik az olvasás (illetve, mint látni fogjuk, az írás) aktusának allegóriájává. Poe előzményeit kutatva Tani a mitikus pretextus mellett Horace Walpole és Ann Radcliffe gótikus regényeinek fontosságát hangsúlyozza, melyek a titok/sejtelmesség

³⁴⁴ TDD p. 43.

³⁴⁵ Sven Birkerts egy recenziójában egyenesen "freudi detektívregénynek" nevezi *A magány feltalálását*. Vö. "Freudian detective story." In: *Postmodern Picaresque*. <http://www.tnr.com/article/books-and-arts/postmodern-picaresque> (hozzáférés: 2009. 11.11.)

(mystery novels), a misztikum aspektusát adják a később megszületendő műfajhoz. Auster, az *unheimlich*³⁴⁶ élmények megszállottja, tehát ezen sajátsága miatt is érdekelt a krimiben. A harmadik elem, amely az előbbi kettővel együtt nemcsak a *New York trilogia* metafikcionális anti-detektívtörténetében, hanem a későbbi, akár mágikus-realistaként is besorolható munkáiban is központi szerephez jut, az maga az érzelmi szorongás, a hatalmi struktúrákat aláásó, az „új teremtettséghez” („new creation”) elvezető, aszkézison alapuló gerillacselekmény.

Az a fikcionális tér, a krimi műfajisága, ahol Auster elhelyezhette első prózai szövegeit, kétpólusú rendszert mutat. Az egyik pont, az ellentmondásos módon jellegzetesen angol „Poesque” vagy „mystery”, a másik a történetileg (Jurij Tinyanov ellentétes konstrukciós elve szerint³⁴⁷) ebből kialakuló, a realizmus igényével fellépő „non-Poesque” vagy „hard-boiled” (keménykötés) amerikai iskola. A megteremtett műfajok funkcionális használata szerint a szerző Gramsci terminusaival megkülönbözteti azok tömegfogyasztásra szánt „mechanikus” kifejezéseit (pl. Nick Carter-füzetek), illetve „lírikus” innovációit (pl. Nabokov, Borges művei). Az így létrejövő többdimenziós mátrix elemei sokszorosán fölülíriák egymást, ezzel olyan komplex műfaji teret hozva létre, amelynek esztétikai lehetőségei bár a kezdeteknél is

³⁴⁶ Az *unheimlich* fogalmát eddig az otthonosságból az otthonosságot az ismeretlenben felismerhetetlenség mozgására használtam a terminus freudi értelmében. Itt azonban ennek az élménynek a *hátborzongató* jellege válik hangsúlyossá.

³⁴⁷ Tinyanov (Vö. Tinyanov, Jurij. Az irodalmi tény, Az irodalmi fejlődésről I. In: *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Szöveggyűjtemény, Szerk. Bókay Antal – Vilcsik Béla, Osiris, Budapest: 1998. pp. 228–247.) szerint az irodalmi evolúció folyamatai általánosan leírhatók a következő (általánosan automatizált konstrukciós elvnek nevezett) mintázat alapján. (1) az automatizált konstrukciós elv szerint sorozatban, tömegfogyasztásra termelt szövegeket (esetünkben az angliusz vidéki kúriák statikus világában játszódó nyomozást) felváltják az ellentétes konstruktív elv szülte szövegek. (2) Az ellentétes konstrukciós elv szövegei a legkisebb ellenállás irányában haladva tért nyernek (a „keménykötés” iskola akciódús, életszagú szövegei ellepik a könyvespolcokat.) (3) A burjánzás következtében a műfaj degenerálódik (a „hard-boiled” iskola hanyatlása a második világháborút követően) (4) az így elálló automatizmus ismét kiváltja az ellentétes konstrukciós elv életbelépését (megszülehetnek Pynchon és Auster anti-detektívtörténetei). TDD p. 36.

jelen voltak, a m faji modern és még inkább a posztmodern fejleményei számára azonban megkerülhetetlenekké váltak.

A detektívregény inherensen már a kezdetektől fogva az olvasás-írás folyamatának m faji allegóriájául szolgált. Erről Bényei Tamás ezt írja: "A metafizikus detektívtörténet"³⁴⁸ egy része (Poe, Chesterton) bizonyos szempontból a klasszikus (explicit módon nem metafizikus) detektívtörténet "meghosszabbításának" tekinthet – hiszen megvan bennük a krimi séma összes meghatározó jegye, beleértve az implicit metafizikai alapfeltevéseket. Voltaképpen nem a metafizikus detektívtörténet a krimi meghosszabbítása, hanem fordítva: a krimi a metafizikus detektívtörténet megrövidülése (...)." Jól mutatja, hogy a krimi milyen mértékben hordozza magában azokat a paradoxikus gondolatformákat, amelyeket aztán majd saját posztmodern mutációi aknáznak ki teljességében, ha kísérletet teszünk az egyes m fajváltozatok elkülönítésére, meghatározására.

Az első mintát a „Poesque”, szolgáltatta, mely az irodalmi gótikával szemben fellépve racionálisként határozta meg magát. Lévéen a Poe-i racionalitás egyszerre racionális és irracionális³⁴⁹, ez az ésszerűség inkább a m faji önzonosság letéteményeseként érzékelhető (az ellentétes konstruktív elv értelmében felváltja az irracionális gótikát, hogy a „Poesque” majdan átadja helyét a szintén irracionális keménykötés iskolának). Ez az eldönthetetlenség Stefano Tani kategorizálásban is tetten érhető, ugyanis a m faji tömegtermelésre szánt, mechanikus reprodukcióit racionálisként, míg lírikus, intellektuális innovációit irracionálisként tételezi. És vajon mi lehet újítóbb, irracionálisabb, mint egy olyan szöveg, amelyhez egyértelműen

³⁴⁸ A "metafizikus detektívtörténet" kifejezés Howard Haycraft találmánya, aki 1941-es *Murder for Pleasure* című könyvében alkalmazza először a terminust, mégpedig G.K. Chestertonra.

³⁴⁹ Vö. „*The Philosophy of Composition*” rideg racionalitása okát adja A holló misztikus irracionalitásának.

köthet egy új m faj születése? A *Morgue utcai kett s gyilkosság* a krimi irodalom megszületésekor egymáshoz rendeli a káoszt és a detekció/dedukció racionalitását. Dupin, vagy (az Austernél emblematikusan megjelen) William Wilson figurájában a kettéosztott lélek, a lélek kett ssége (Doppelgänger, "bi-part soul", "doubles", "twins") vámpirizáló skizofréniában göngyölíti fel a b nceseleményt. A dönt mozzanat az azonosulás, az identifikáció pillanata (Dupin felveszi ellenfele személyiségét, hogy megfejthesse a rejtélyt). A kreatív pillanat („the creative moment”) megteremti az azonosulás lehetőségét, ami a megoldással elvezet a fel/megoldás pillanatához („the resolvent moment”). Csakhogy a megfigyel , a detektív kreatív és megoldó oldala antagonisztikus ellentétben áll egymással (az ópiumszívó Sherlock Holmes irracionalitása eltörli a ráció kíméletlen bajnokát). A nyomozás aszkézisa (Auster újabb, negyedik kapcsolódási pontja tehát a m fajhoz) el feltételez egy azt megelőző elbukást is.³⁵⁰ A rendszerint egy távoli, békés angliai kastélyban játszó tudományos rejtvényfejtés statikus világa „az aranykor tündérmeséjével”³⁵¹ ámítja a fels középosztály kim velt kútf it, s a szalonkrimi ellenében saját m fajuk védelmében látszólag joggal tör lándzsát az irodalmi realizmus mellett („hard-boiled school”)³⁵² Hammett és Chandler. A középkori románc örököseként az irracionalizmus fel l közelít (pl. Superman vagy az amerikai-brit James Bond) kalandos, beszélyes, populáris új m faj dühödt realizmusigénye azonban már önmagában is ellentmondásos.

³⁵⁰ TDD p. 23.

³⁵¹ TDD p. 21.

³⁵² Chandler elhíresült bekezdése Hammettr l: "Hammett kiemelte a gyilkosságot a kristályvázából, és behajította egy sz k sikátorba.... Hammett visszaszolgáltatta a gyilkosságot azoknak, akiknek nyomósabb okuk is van az ölésre annál, hogy legyártsák a kötelező hullát, valamint kézenfekvőbb eszközeik az elkövetésre a nyílméregnél vagy egy mérgező halnál. Úgy írta meg ket, hogy hasonlítsanak önmagukra, és csak olyasmit mondjanak, amit ilyenkor általában mondanának. " (saját fordításom) „Hammett took murder out of the Venetian vase and dropped it into the alley... Hammett gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse; and with the means at hand, not hand-wrought duelling pistols, curare and tropical fish. He put these people down on paper as they were, and he made them talk and think in the language they customarily used for these purposes.” In: Chandler, Raymond. *The Simple Art of Murder* In: *The Atlantic*, December 1944., p. 58.

„[A nyomozónak] hamarosan rá kell ébrednie, hogy az a „valóság”, amire az érintettek felesküsznek, pusztán tákolmány, koholmány, hamis, választott fikció, amit már azelőtt kiötlöltek, hogy a helyszínre érkezett volna. A detektív feladata tehát nem más, minthogy elemeire bontsa, dekonstruálja, visszafejtse, szétszedje ezt a „valóságot”, és hogy helyében felépítsen, helyreállítson egy igaz történetet, vagyis megállapítsa, hogy „valójában” mi is történt.”³⁵³

A „valóságot” övező idézőjelek elvezetnek az anti-detektívtörténethez, ami a racionális-irracionális fogalompár eleve felforgatott dichotómiájának ismét az irracionális oldalára helyezi a hangsúlyt; beköszönt az új gótika ("new gothicism") kora. A fel/megoldás (végességének) felfüggesztése paradox módon az új műfaj középpontjába állítja a véget, a bűntény megoldását. A műfaji keretek áthágásával, felülírásával új mutációk jönnek létre: a megoldás lehet részleges, de a szöveg meg is tagadhatja, el is törölheti vagy egyszerre parodizálja a pozitívista elme által előírt véget. Tani három technikát különböztet meg, amely képes létrehozni ezt a hatást. Az innovációt (váratlan megoldás), a dekonstrukciót (a krimi esetében a központ, a megoldás felfüggesztése) és a metafikciót (a könyv, amely tudatában van annak, hogy könyv). Auster az utóbbi kettőben érdekelt. A dekonstrukció lehetővé teszi a szöveg számára, hogy folyamatosan áthelyezze, eltolja a tematikus fókuszokat (pl. az anti-

³⁵³ (saját fordításom) „What he [the detective] soon discovers is that the „reality” that anyone involved will swear to is in fact itself a construction, a fabrication, a fiction, a faked and alternate reality – and that it has been gotten together before he ever arrived on the scene. And the Op’s work therefore is to deconstruct, decompose, deplot and defictionalize that „reality” and to construct or reconstruct out of it a true fiction, i.e., an account of what „really” happened.” Steven Marcus. In: Hammett, Dashiell. *The Continental Op*, Ed. by Steven Marcus (New York: Random House, 1974.) p. 2.

detektívtörténet egyik jellemzője, hogy a protagonista idő közben érzelmileg, személyében válik érintetté (pl. *A 49-es tétel kiáltása* Oedipa Maasa), miközben a bűntény megoldása érdektelenné válik), a metafikció pedig az olvasó és író közti bűjőcskával, fikció és valóság relativizált oppozíciójában végtelen számú lehetséges világot képes generálni. Az anti-detektívtörténet, tehát krimi *per se*. Amit Stefano Tani Hammettről és Chandra Chatterjeéről ír, („a detektívregény hagyományait folytonosan arra használták, hogy felmutassák a koruk számára központiként tételezett káoszt és egzisztenciális válságot egy olyan műfaj keretei között, amely éppen az ellenkezőjét kívánja elérni”³⁵⁴), nem pusztán az anti-detektívtörténetekről mondható el, de akár a kiindulási pontként szolgáló Edgar Allan Poe-ról is. Auster esszégyűjteményében a modern-posztmodern fordulatot kommentáló Beckettet idézi:

„Nem azt mondom, hogy a jövőben megszűnik a művészi forma. Mindössze azt állítom, hogy új forma jön létre, amely képes magába fogadni a káoszt, és nem annak bizonyításán fáradozik, hogy a káosz voltaképp valami egészen más. ... Megtalálni azt a formát, mely képes helyt adni a rendezetlenségnek, ez korunk művészi feladata.”³⁵⁵

William V. Spanos pedig a következőket teszi hozzá a krimi műfajával kapcsolatban: „a jelenkor (posztmodern) írójának legfontosabb feladata (...), hogy

³⁵⁴ (saját fordításom) „(...) they intermittently use detective conventions with the precise intention of expressing the disorder and the existential void they find central to our time in a genre designed to epitomize the contrary.” TDD p. 34.

³⁵⁵ (saját fordításom) „What I am saying does not mean that there will henceforth be no form in art. It only means that there will be a new form, and that this form will be of such a type that it admits the chaos and does not try to say that the chaos is really something else. ... To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now.” Dirver, Tom. *Beckett at the Madeleine*. In: *The Columbia University Forum*. Summer 1961. In: TAH pp.13-14.

aláássa a pozitívista elme detektívre jellemző elvárásait (...), hogy inkább felélessze, mint kiűzze a sajnálat, a rettegés és az iszony érzéseit.”³⁵⁶ A gótikus regény kaotikus világa, fenyegető atmoszférája ezen a ponton összefüggésbe kerül a film noire árnyalataival, a hard-boiled iskola fantasztikumtól sem mentes realizmusával és a minimalizmus anorexiás lakomáival. Csak az a forma fogadhatja magába a káoszt, mely a káoszon belül kérdez rá saját határaitra.

A regény jelentésségének egyik hagyománya szerint annak folyamata az apa után folytatott keresés folyamata, illetve magának az időnek a folyama. Oidipusz a protagonista, a cselekmény pedig maga az idő. Tani munkájában pontosan ez a két mozzanat teszi kárhozottá a detektívet. A nyomozónak az időben visszafelé haladva szüksége van egy kezdőpontra (a bűncselekmény elkövetésének időpontjára), különben a nyomozás nem volna más, mint folyamatos regresszió *ad infinitum*. A detektívregény ideje több szempontból is ellentmondásokat vet fel. Mindenekelőtt rendkívül korlátozott. A jelen jelentősége pusztán a múlt feltárásában nyeri el értelmét, a múlt azonban a történet kezdete előtt lezárult, akár a felfejtendő cselekmény. A jövőre pedig szó sem eshet. A (kárhozott) detektívet a múltban okozott kár hozza a történetbe; a nyomozó arra ítéltetett, hogy visszafelé haladjon a történetben. Ha sorozatról van szó, mint például Hercule Poirot vagy Nick Carter esetében, hűsünk Sziszifoszként görgeti maga előtt az újabb és újabb ügyeket, az epizódok eredet nélküli kópiákként forognak körbe-körbe. Az anti-detektívtörténet elkerüli a szerializáció csapdáját azzal, hogy felfüggeszti a zárlatot, de a nyomozás feladatának sziszifoszi jellege korántsem oldódik, pusztán más alakot ölt. Stefano Tani a (dekonstruktív) anti-detektívet a Kierkegaard-i

³⁵⁶ (saját fordításom) „(...) the most immediate task... in which the contemporary [postmodern] writer must engage himself... is that of undermining the detective-like expectations of the positivistic mind... by evoking rather than purging pity and terror – anxiety.” In: Spanos, William V. *The Detective and the Boundary*. In: Nicol, Bran. *Postmodernism and the contemporary novel: a reader*. Edinburgh University Press, 2002. p. 169.

ironikus emberhez hasonlítja³⁵⁷, akinek választása abban áll, hogy nem választ semmit. A lehet ségek végtelen, párhuzamos világának fenntartása szabadságot biztosít a h s számára. A potenciális történetvariációk maximumának, az aktuálisan bekövetkező események nullfokának b völetében a jelentések proliferációja végteleníti, fenntartja a rejtélyt. Amint azt a *New York trilógia* elemzése a kés bbiekben majd megkísérli igazolni, Auster metafikcionális (tehát nem dekonstruktív) anti-detektívtörténetei esetében nem annyira a lehet ségek szabad játéka, mint a tételezetlen lehet ség korlátlan semmis(s)ége a tét.

8.2 Labirintus, tükör, térkép

A hangsúly az anti-detektívtörténetben a rejtély megoldásáról eltolódik a detekció folyamatának időbeni aspektusai felé. A válasz lehet ségének felfüggesztése episztemológiai, egzisztencialista kérdésekhez vezet. Az anti-detektív archeológus, térképkészítő³⁵⁸ és jelentésgyártó személy egyben, aki a jelen idő fluxusában kutatva hagyja maga mögött jelenlétének nyomait. A jelen folyása, folyamata eltorzítja a múlt képzetét, a nyomozó minden egyes pillanattal távolabb kerül a felderítendő múltbeli pillanattól. A jelen a torz tükör készítője, a múlt pedig azé a labirintusé, melyben az elkövető végképp eltűnhet. A múlt a jelen tükrének torzításában nem tételezhető monolitikus egységként, a múlt mint labirintus az áthatolhatatlanság szüntelen ismétlődését jelöli. A jelen tükrén áttörő detektív létrehozza saját ellenpéldányát, Doppelgängerét. A múlt visszatekintve válik az üldöző és üldözött közötti

³⁵⁷ TDD p. 46.

³⁵⁸ A cselekmény (és összeesküvés) fogalma angol megfelelőjének („plot”) igei alakja térképrajzolást is jelent („plotting”).

eldönthetetlenség (vö. William Wilson, Black és Blue) el képévé. A penetrációval miriádnyi szilánkra tört jelen-tükör darabkái a megragadhatatlan valóság fehér terét reflektáló végtelen számú lehetséges perspektívát jelölik. A múlt labirintusa tehát a megoldandó misztérium tere, a jelen tükörfázisa hozza létre az ismeretelméleti torzításokat, a téves megfejtéseket, a térkép pedig kijelöli a megoldást. Ezt a hármas egységet tarthatja fenn, illetve áshatja alá a krimi, legyen hagyományos vagy anti-detektívtörténet.

8.2.1 *Felügyelet és büntetés helyett b ntény és önfegyelem*

Az Én önkiürítésér l mint ismeretelméleti esélyr l már volt szó Auster költészetével kapcsolatban. A *magány feltalálásának* apa-fiú kapcsolatát szervező anyagi megszállottság (a szöveg egyik démonikus víziójában az amerikai állampolgár addig táncol a dollárfa körül, míg holtan nem rogy össze), a jólétet megteremtő apa kényszeres spórolási monomániája a társadalmi hatalmi struktúrák fenntartását, indoktrinációját hívatottak létrehozni. Joseph S. Walker a már hivatkozott művében e két mozzanatot mint az austeri szubtextus összetevőit határozza meg, mégpedig olyan egymással folyamatos kölcsönhatásban lévő polaritásként, melynek dinamikájához Paul Auster szövegei minduntalan visszatérnek. A b ntény ismétlődő mozzanata (és az ilyen jellegű agresszióra minden egyes Auster-regényben találunk példát) Dosztejevskij vagy Kafka nyomán az Én konstituálódására kérdez rá. Walker Michel Foucault *Felügyelet és büntetés*³⁵⁹ című munkájának fogalmi rendszerével írja le az austeri hármasabbéli erőfeszítéseit, hogy megszabadítsa magát a domináns hegemonikus

³⁵⁹ Foucault, Michel. *Felügyelet és büntetés*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1990.

rendszerektől. A társadalom patriarchális, ideologikus rendszereit Foucault érvelésében a regények apa-fiú kapcsolatainak irodalmi megfogalmazása szervezi, melyeknek szubverzióját az önfegyelem, az aszkézis folyamatai teszik lehetővé. Ennek a programnak a drámai tetőpontját jelzi a bűncselekmény.

Azon posztstrukturalista felismerés, miszerint az Én nem létezhet a nyelven kívül, összekapcsolódik azzal a szubjektumelméleti megállapítással, hogy az Én *a priori* módon nem létezhet függetlenül azoktól a Másiktól, másik Én-ektől, anyagi létezőktől, melyek azt formával és jelentéssel ruházzák fel. A fegyelmezés tehát kettős. Egyrészt az Én mint társadalmi entitás alapvetően kontingens, másrészt a nyelv által determinált szubjektum önmagát is felügyeli és fegyelmezi. A metapozíció lehetetlenségét, a függetlenségre törekvő Én erőfeszítésének paradox státuszát példázza D. A. Miller-nek a regényre vonatkozó megállapítása. Miller szerint bár a regény látszólag felszabadítja az olvasó szubjektumát azzal, hogy privát teret hoz létre az egyedi, a bensőséges, az otthonos kategóriáinak létrehozásával, valójában „olyan formát teremt, melyben egymásra épülnek az egyén és társadalom, az otthon és az intézmény, a szabadidő és a munka magános és nyilvános szférái.”³⁶⁰ A regény tehát ilyen értelemben nem más, mint a társadalom felügyeleti intézményrendszerének egyik megnyilvánulása, nem pedig kibúvó alóla.

Foucault totalizáló rendszere inkorporálja a bűnözést is mint egy adott dichotómia egyik polaritását (a bűn elkövetése nem áthatja alá magát a társadalmi rendszert, csupán megértséti azt azáltal, hogy annak egyik pólusaként határozza meg önmagát). Az ipari társadalmak totalitárius metarendszereivel szembeni frontális

³⁶⁰ (saját fordításom) „What the form really secures is a close *imbrication* of individual and social, domestic and institutional, private and public, leisure and work.” In: Miller, D. A. *The Novel and the Police*. Berkeley: U of California P, 1988. pp. 82-83.

támadás kudarca az azt felváltó posztindusztriális társadalmakban keletkező töredezett szöveggörnyezet létrejöttével Foucault-nál is átadja helyét a lokális, gerillajellegű támadások lehetőségeinek. Mindez jelentheti, hogy a *grand narrative* szubverziója csupán arra utaló jel, hogy ilyen, mindent átfogóan onnipotens metarendszer talán soha nem is létezett, hogy a „nagy történet” látványos összeomlása éppen azért nem köthető egyetlen ponthoz, mert mindig is volt tér és idő, amely lehetőséget nyitott a hiteles ellenállás számára.

8.3 A bűn identifikációs alternatívája:

Chapman, az éhező mészáros (Kényszerít játék)

Mottó: „A különbség élet és irodalom között nem a hagyomány diktálta gyakorlat valamint a rajta kívül álló igazság és valóság közötti választás, hanem olyan különböző hagyományos gyakorlatok között, melyek lehet végezni a jelentésszerűt.”³⁶¹

Visszatérve a *Squeeze Play* műfaji kérdéséhez, a racionális-irracionális műfaji váltogazdaság állomásai közül Auster az utolsó hagyományosnak tekinthetőnek, a hard-boiled iskolát választja. Ennek realizmusa lehet végezni Auster számára, hogy saját törekvéseit a „mystery” regények hagyományával szemben határozza meg; ugyanakkor az ellentétes konstruktív elv mozgásainak inherens, regényvilágon belüli régészeti rétegeit bolygatva, a cselekmény éppen az austeri szöveg irracionális aspektusait teremti meg. Amint a Poesque tételezett racionalizmusa felületet, közeget

³⁶¹ (saját fordításom) „The choice in life and literature is not between conventional practices and a truth or reality lying outside them, but between different conventional practices that make meaning possible.” In: Martin, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988. p. 71.

biztosít a központot kioltó irracionális, üres, fehér térnek (a laterális logika megoldásai éppen a tiszta rációra kérdeznak rá), úgy válik Austernél a (kiadó kérése szerint hagyományos) keménykötés krimi a „mystery” ürügyévé. A hard-boiled zsánere mint a fajtörténeti fejlemény önmagában is terhes antitézisének minden örökségével (elegendő a film noire adaptációk atmoszférájára gondolnunk). Auster írói találsmánya, hogy a *Squeeze Play*-ben az irracionális középpontot a perifériára helyezi át.

A detektív Max Klein (Max Worknek, az elvált, gyermekes Daniel Quinn inkontingens papír alakmásának prefigurációja) tökéletesen megfelel annak a képnek, amely az amerikai mítosz archetipikus heroszáról kialakult. A törvény és a bűn világát elválasztó „vékony, kék vonalon” egyensúlyozva Klein nemcsak hogy nem képvisel szubverzív erőt, kifejezetten pártatlan megfigyeli a Foucault-i panoptikum fenyegető birodalmában. Klein, volt kerületi államügyész, aki a hivatali korrupció elöl menekülve válik magádetektívvé, fellázad ugyan a társadalmi berendezkedés ellen, de azzal, hogy kitergeti az állami szennyest a médiában, valójában nem tesz mást, minthogy az egyik hatalmi intézményt felváltja egy másikra. Bár megszeg bizonyos szabályokat, magát a hatalmi, társadalmi berendezkedést egy pillanatra sem kérdőjelezi meg. A műfaj szabályainak megfelelően az ügyét eláró George Chapman a nyomozót épp egy korábbi nyomozás lezárása után keresi fel az újabb megbízatással. A protagonista jellemzéseként röviden felvázolt eset érdekessége, hogy Kleintől mi sem állt távolabb, minthogy a rend formálójaként lépjen fel. Egy tehetős család kérésére felkutatja elveszettnek hitt lányukat, akiről kiderül, hogy prostituáltként dolgozik Boston egyik külkerületében. Az igazság felgöngyölítésével a detektív munkája véget is ér. A gazdag lány maga választotta életébe Klein nem avatkozik bele, közli a tényeket az aggódó szülőkkel, akik megnyugodva veszik tudomásul, hogy gyermekük elvégre is életben van. Az igazság felkutatása itt annak nyugtázásává válik, hogy a nyomozás semmi

esetre sem jár együtt a b n üldözésével, a hagyományosan idealista magádetektív morális pozíciója esetünkben nem emeli a protagonistát a felügyeleti rendszerek polaritása fölé. Klein központinak t n figurája a szerelmi szál tekintetében még korlátozottabbnak bizonyul. A krimi alapötlete egy egyszer inverzió: a cselekményben nem öngyilkosságnak álcázott merényletr l, hanem megfordítva, gyilkossággént beállított szuicidumról van szó. A b n az áldozat feleségének, a hagyományos *femme fatale* karakternek a b ne, aki felhasználja h süket arra, hogy kiderítse a tényszer igazságot, s így megghiúsítsa a férj, George Chapman tervét. Az orránál fogva vezetett detektív pusztá eszközzé válik, és mindössze azt éri el, hogy megmenti a valódi b nőket azáltal, hogy magakadályozza a halott baseball sztár bosszúját, aki a színlelt b nténnyel kívánta csapdába ejteni a leleplezésére készülő házasságtör párt. Chapman felesége, Judith, az álnok csábító a regény végén felajánl egy újabb perspektívát, a sajátját, ám h süket elutasítja, erre már nem kíváncsi. Klein megelégszik annyival, hogy az asszonyra kiosztja a *Máltai sólyom* Brigid O'Shaughnessy-jének sablonos szerepkörét, és nem firtatja, hogy a hatalmi rendszerek normatív szerkezete miképpen bomlana fel, ha tovább folytatva a kérlelhetetlen nyomozást felfedhetné Judith alakjában a véletlen, a destrukció jelenlétét.

Az irracionalitás szubverzív er terét tehát nem a protagonista, hanem éppen az ügyfél hordozza magában. Nem a gyilkosságnak beállított öngyilkosság a valódi b n, az inkább csak következménye George Chapman, baseball bajnok valódi hübriszének. A baseball mint csapatjáték a keretbe szorított káosz allegóriája. A fehér vonalakkal határolt természetes (zöld) téren belül betartandó és betartott szabályok tökéletesen kiszámíthatatlan eredményeket hoznak, így Chapman rendkívüli tehetsége, töretlenül ível pályája valódi átokká válik. A rendezettség és rendezetlenség közti folyamatos harc a már felállított rendet újólag eltörli, a normativitás rend és káosz fenntartott

konfrontációjában értelmét veszti. Chapman önmagára fogad, de nem nyereségvágyból. Éppen hogy kihívja maga ellen sorsát, minden igyekezete arra irányul, hogy leleplezze gy zelmeinek zálogát, ami nem lehet más, mint az ördöggel kötött paktum. Chapman hübrisze, hogy felülírja a játék sztochasztikus valóságát saját önazonosságának normatívájával.

Foucault-nál a penetráció értelmezése az áthatolás pillanatára koncentrálódik.³⁶² Az áthágás és a határ fogalmai egymással való konfliktusukban határozhatók csak meg, egymást el feltételez létezésük arra a választóvonalra redukálódik, melyben felcserélhet kké válnak; s amelyen kívül nincsen számukra létezés. De mivel éppen erre az egymást el feltételez , korlátaikat és végletességüket egyaránt kimerít antagonizmusra szorítkozik létük, az állandó ismétlés spirális alakzatot ír le. E mozgás tehát nem hatás és ellenhatás önkioltó interferenciájához vezet, mert a határon létet az áthatolás sokadszori aktusa sem mérítheti ki.

Chapman hübrisze tehát egyúttal létrehozza az új teremtés, az új rend lehetőségét is. A baseball sztárt saját tehetsége hasbeszél bábuvá alacsonyította, belekerült egy ördögi körbe, amelyben csak a rend ellen elkövetett rendhagyó, kaotikus erőszakkal léphet ki. Az Auster-h sök esetében a határ áthágása (*Az emlékezet könyvének* nagyjából, Chapman önmagára fogad, *A Leviathan* Sach-e szimbólumokat robbant, Meet Walt ujját levágják, Doppelgängerét meglincselik) az önfegyelmelés aszkézisán át egy új rend megteremtéséhez vezet, mely lecseréli a társadalom hatalmi rendjének normativitását. Ám ahogy a többi regény f h seinek esetében sem egyszer en a protestálás lázadó, frontális támadást intéz gesztusáról van szó, úgy a szándékos

³⁶² Foucault, Michel. *A Preface to Transgression. Language, Counter-Memory, Practice: Selected essays and Interviews*. Ed. Donald F. Bouchard. Trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca: Cornell Up, 1977. pp. 33-35.

csalással Chapman sem a valóságot kívánja irányítása alá vonni. A b n elkövetését sokkal inkább az a vágya motiválja, hogy visszaszerezze az ellen rzést önmaga fölött, hogy végül befolyást nyerjen kapcsolatára a világgal. Auster a b nt tehát nem a fegyelmezés és büntetés paradigmájában helyezi el, hanem a (társadalmi) fegyelmezés és önfegyelmezés polaritásán belül. A szubjektumot korlátozó küls , szociális éndefinícióval szemben a szubjektum önkorlátozása saját öndefinícióját teremti meg. A fegyelmi rendszerek interiorizálása kívül esik a fegyelmezés/büntetés, szabálykövetés/törvényszegés dimenzióin, a folyamat mindig a határok áthágásával kezd dik. Ez alapvet en igaz valamennyi Auster-h sre³⁶³, de fontos megjegyezni, hogy az egyes regényekben vagy a hatalmi rendszerek más és más egyensúlyi állapotával szembesül , eltér pályát bejáró protagonistákkal találkozunk³⁶⁴, vagy olyanokkal, akik teljesen le is tértek pályájukról³⁶⁵. Chapman esetében az önmaga predesztinálta bukás jelentéktelennek bizonyul ahhoz képest, hogy az önfegyelmezés és önmegfigyelés fegyelmi intézményeivel kísérletet tesz az önmeghatározásra. Chapman el idézi saját bukását, hogy visszatérhessen a normativitás maximumához és a kontingencia minimumához. Knut Hamsun, Kafka, Beckett és saját maga elt nésre ítéltetett h sei mellett, Auster megteremti a *Holdpalota* M.S. Foggjának, a *Mr. Vertigo* Meet Waltjának korai el képét, akik számára a fegyelmi rendszerek produktivitása az Én újradefiniálásának lehet ségét jelentik.

³⁶³ Párhuzamként adja magát a *Leviatán*.

³⁶⁴ A legmarkánsabb ellenpélda talán a *Holdpalota* Foggja.

³⁶⁵ Vö. A *Timbaktu* Csontija.

IX. A New York trilógia (első kötet)

Motto: „Annak a ténynek, hogy ezek a minden rendszernek ellenálló elemek végül el- vagy felfedik a rejtélyt, a jelentősége és a fontossága mindössze abban rejlik, hogy maguk az elemek léteznek.”³⁶⁶ Alain Robbe-Grillet

Többször is idéztem már Stefano Tanit, aki szerint „[e]gy széthulló mű faj hagyományai paradox módon működ képesek maradnak.” Hipotézisem szerint az Auster későbbi műveit övező kritikai értetlenség részben abból is következik, hogy nem utolsósorban Alison Russell³⁶⁷ alapvető munkájának hatására a recepció a trilógia anti-detektívtörténetében első sorban a dekonstrukciós olvasatok lehetségeire koncentrál. A 8.1-es fejezet végén már jeleztem, hogy pontosabbnak tartom (és igazolni is kívánom) a metafikciós anti-detektívtörténet megjelölést, amely világosabbá teheti a *New York trilógia* és a későbbi regények közti kapcsolatot azáltal, hogy a hangsúlyt áthelyezi a dekonstrukciós olvasatokról az intertextualitás labirintusában örvénylő Én/szöveg, olvasás/írás, szerző/olvasó paradox dichotómiáira, az identitás fehér tereire. Mindenekelt azonban a két mű faj pontos elkülönítésére van szükség, amihez először Bényei Tamás *Rejtélyes rend* című könyvét használom fel, majd az így kapott kategóriarendszert a következő fejezetben Stefano Tani *The Doomed Detective* című munkája alapján bővítem tovább.

Bényei meghatároz metafizikus detektívtörténetet (ezt a részben a klasszikus krimire jellemző episztemológiai allegorikusság, és az olvasás/értelmezés allegorikussága szervezi) és ezen belül anti-detektívtörténetet (a klasszikus krimi

³⁶⁶ (saját fordításom) „Whether they conceal or reveal a mystery, these elements that defy all systems have only one serious, obvious quality – that of being there.” Robbe-Grillet, Alain. *Snapshots and Towards a New Novel*. Trans. Barbara Wright. London: Calder and Boyars, 1965. p. 56.

³⁶⁷ Russell, Alison. *Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective fiction*. Critique: Studies in Contemporary Fiction 31:2 (Winter 1990): pp. 71-84.

alapfeltevéseit iróniával, paródiával felülíró metafizikus detektívtörténet, melyben a megoldás elhalasztódik, megsokszorozódik, vagy elveszti jelentését). Ez utóbbit Bényei paradoxon faji alakzatként írja le. "[A]mikor az anti-detektívtörténetek kikezdi a metafizikus detektívtörténetek episztemológiai stratégiáit, minden detektívtörténettel párbeszédet folytatnak. (...) Tulajdonképpen azt mondhatnánk (...), hogy az általam anti-detektívtörténetnek tekintett szövegek valójában *anti-metafizikus detektívtörténetek*, vagyis a krimi metafizikai, logocentrikus alapfeltevéseinek dekonstruktív kritikájaként olvashatók."³⁶⁸ Vagyis állítható, hogy az anti-detektívregény inherensen dekonstruktív, ugyanakkor metafikcionális is. "[A]z anti-detektívregényekben mindig ott van mögöttük a reflektált metapoétikai háttér, a regényhagyománnyal folytatott párbeszéd eredménye."³⁶⁹ A klasszikus és az anti-detektívtörténet összevetésében Bényei a metafikciót mint ellentmondásos ("nem csak elutasításból, és tagadásból álló"³⁷⁰) határfelületet jellemzi. A befogadó központi szerepével, a játékszer séggel és a m. faj önironikus intertextualitásával kapcsolatban a következő megjegyzést teszi: "[A]z anti-detektívtörténetekben a klasszikus kriminek ezek a sajátosságai idéző jelben, a metafikció szintjén jelennek meg; míg az anti-detektívtörténet fenti vonásai mintegy öntudatlanul, a m. faj piac diktálta követelményeiből adódóan vannak jelen (...), az anti-detektívtörténetben mindig ott van mögöttük a reflektált metapoétikai háttér, a regényhagyománnyal folytatott párbeszéd."³⁷¹

Bár a tipológiai hasonlóság a trilógia és az azt követő regények között egyértelműen kimutatható, a m. faji diverzitás a *New York trilógia* első értelmezéseinek idején valószínűleg ellentmondásosnak és zavarónak hatott. Feltételezem, hogy a kritika

³⁶⁸ RR p. 21.

³⁶⁹ RR p. 41.

³⁷⁰ Uo.

³⁷¹ Uo.

Austert a posztmodern első hullámához sorolta, első kötete alapján munkásságát reflexszerzően Thomas Pynchonéval rokonította. Igazolni kívánom, hogy az ok, amiért Auster a mystery-vel szemben a (hard-boiled) detektívregényt, a nyomozó mint olvasó helyett a nyomozó mint író koncepcióját választotta, ugyanazokon az ontológiai, episztemológiai, esztétikai el feltételeseken alapul, amely korábbi költészetét, és későbbi prózáját is szervezik. A Tani-idézetet premisszaként használva teszek kísérletet annak bizonyítására, hogy a *Squeeze Play* megírása után Auster a detektívregény műfajában rejlt lehetőségeket kiaknázva túllépett a nyitott mű (a recepció felől olvasva: az anti-detektívtörténet dekonstrukciós aspektusait el térbe állító poétika) létrehozta lehetőségek szabad játékán, hogy a műtől a szövegig vezető úton a metafikcionalitás útvesztőiben az írást megelőző korlátlan, üres, fehér tér jelentette hiány jelenlét-potenciáljához jusson el.

9.1 Ami Austernek zsánere...

Mottó(1): „A kritikai exegézis és az irodalomelméletek által, a tudományos, szemiotikai analízisek során általánosan a regénynek tulajdonított sajátságok milyen mértékben hagyhatók el, csonkíthatók meg vagy pusztíthatók el mindamellett, hogy a narratíva továbbra is regényként azonosítható maradjon?”³⁷² William Levander

Mottó(2): „Más szavakkal: meddig tolerálják az emberek az idült hülyeségeket, ha azok elszórakoztatják ket? Egyértelmű a válasz, nem? Bármeddig.”³⁷³ Paul Auster

Úgy vélem, a korabeli kritika figyelme a *New York trilógia* kapcsán többek között arra irányult, hogy megállapítsa, a Barthes-i m /szöveg kategóriapárból a regény az utóbbival azonosítandó.

Számosan rávilágítottak már arra, hogy a pretextusokból kibontakozó m faj nem a jelölt és jelöl k stabil, visszafejthető kapcsolatára épít mystery (Poesque) lesz, hanem a káoszt, a kontingenciát beépít keménykötés detektívregény.³⁷⁴ Ebből az is következik, hogy lezárt, olvasható (readerly), szimbolikus kódokkal, motívumhálókkal operáló modernista m helyébe itt a plurális, hálószerű, kombinatorikus, játékba hozandó szöveg fogalom áll.³⁷⁵ A hangsúly ezekben a teorémákban a szövegről az olvasóra helyeződik át, a szöveg látványos, hálózatos, hipertextuális felépítése elvonja a

³⁷² (saját fordításom) „How many of the normally assigned qualities of the novel, especially those qualities that have become attached to it through critical exegesis, formulation and application of theory, and scientific or semiotic analysis, can be abandoned, mutilated, ruined in and by a narrative that remains identifiable as a novel?” Lavender, William. *The Novel of Critical Engagement: Paul Auster's City of Glass*. In: *Contemporary Literature*, 34:2 (1993 Summer), p. 219.

³⁷³ NYT p. 101.

³⁷⁴ A „mystery fiction” vagy „whodunit”, illetve George Grella elnevezésével „formal detective fiction” jellemzően egy centrum köré épül, P.D. James hűségével szavaival a gyilkosságot a négy L. szervezi (Love, Lust, Loathing, Lucre), a kulcsok, nyomok teljesen motiváltak, a jelöl másolása elvezet a jelölthöz, ebben a folyamatban a hermeneutikus szakaszokat a motivált kapcsolat időszerű, feszültségkelt elhomályosítása határozza. A jelöl k és jelöltek viszonya transzparens, a mystery világa statikus és teljes mértékben motivált. A „hardboiled detective novel” vagy „detective fiction” ezzel szemben centrumától megfosztott, a jelöl k és jelöltek viszonya önkényes, és a *différence* játékának kitett. Világa kontaminatív módon kaotikus, az egymástól elkülönült jelöl k és jelöltek viszonyát a szemiotikai zaj valamint áthelyezések és félreértelműsítések sora szervezi.

³⁷⁵ Barthes, Roland. *A m t l a szöveg felé*. In: *A szöveg öröme*. Budapest: Osiris Kiadó, 1996. pp. 67-74.

figyelmet annak ellentmondásos realizmusáról. A korábbiakban már tárgyaltuk, hogy a keménykötés iskola realizmusa paradox módon épp az irracionalitással párosult, s arról is volt szó, hogy ez a Dashiell Hammett fémjelezte realizmusigény megfelel távolságból miképpen relativizálódik, s válik maga is szövegszerzővé és fiktívvé (Auster felül Poirot semmivel sem valószínűtlenebb alak, mint Sam Spade). A Russell-féle felismerés megáll annál a pontnál, hogy (Barthes és Todorov terminológiájával) a bűntény, a fabula, a történet, illetve a proairetikus kódok (Barthes proairetikus kódjai a cselekményt szervező akciókat és a motivációkat jelölő viselkedésmódok) dominanciájával szembe állítsa a detekció, a szűzsé, a cselekmény és a hermeneutikus kódok terét. Ennek értelmében írhatja Alison Russell, hogy „egyetlen, kizárólagos megoldás hiányában a trilógia narrátora illetve beleértett szerzője szabadon választ vagy nem választ a számára hozzáférhető potenciális megoldások közül; szabadon kezdhet új kalandba az ismeretlen lehetőségek új világában.”³⁷⁶ A Tani-féle kategóriarendszer alapján Russell dekonstruktív anti-detektívtörténetként azonosítja a trilógiát. Ezt a művet a megoldás hiánya, a detektív szemszögéből illékonnak és megragadhatatlannak tételezett világ, a gonosz kifürkészhetetlen összeesküvése jellemzi. Tani, aki példaként Pynchon *A 49-es tétel kiáltását* hozza, ezt a művet a Poesque mystery hagyományaihoz köti, ahol a szöveg fókuszában a nyomolvasó áll, aki számára a megoldás felfüggesztése saját interpretációs, individuációs stratégiáival való szembesülésének esélyét adja.

A posztmodern első hullámának ezen narratív sajátágaival összekötni Auster szövegeit ugyanolyan problematikus, mint szikár stilisztikai eszköztára okán azt állítani a szerzőről, hogy minimalista volna. Hipotézisem szerint a *New York trilógia*

³⁷⁶ (saját fordításom) "The lack of any one single solution leaves the narrator, and implied author, of the trilogy free to choose any or none of the potential solutions available to him; he is free to begin another quest in a new world full of possibilities." In: Russell, Alison. *Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective fiction.* In: *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 31:2 (Winter 1990): p. 83.

metafikcionális anti-detektívtörténet, mely kategorizálás azzal az el nnyel jár, hogy lehet séget teremts az els tipikusnak mondható Auster-regény és az utána következ k közötti narratív, esztétikai, episztemológiai, ontológiai kapcsolat kimutatására. Tani metafikcionális anti-detektívtörténetében a konvencionális krimi kellékei alig találhatók meg, az irracionális határterületei kiemelt szerephez jutnak (vö. kaotikus keménykötés iskola), az olvasóhoz a detektív funkciója, az író funkciójához a gyilkos szerepe köti dik. Tani hangsúlyozza, hogy a dekonstruktív anti-detektívtörténetekb l ismer s Doppelgängerok itt is komoly szerephez jutnak relativizálva olvasó és író pozícióit. A metafikcionális ellenkrimiben a világ a szövegek világa, a valóság mindig már fikcionális és mindenekel tt állandó változásnak van kitéve. A dekonstruktív anti-detektívtörténetben az irodalmi reprezentációt aláássák a teoretikus megfontolások, ám az ezzel egyidej leg kialakuló új teoretikus tengelyek mentén ismételten meger sítik azt. A metafikcionális ellenpár esetében mind a forma, mind az elmélet instabil marad.

Jeffrey T. Nealon amerikai kritikus érvelése alátámasztani látszik e dolgozat alaphipotézisét, amikor a következ ket írja: „Meglátásom szerint az *Üvegváros* nem annyira az *olvasás* terében meglév játékkal és lehet séggel konfrontálódik – melyek a hetvenes évek posztmodernjének alapkonceptiói –, hanem sokkal inkább az *írás* terének lehet ségeivel/lehetetlenségével, bizonytalanságaival, illetve az elkülönböz désre adott válaszaival. Ha egyetérthetünk Spanossal abban, hogy a detektív-mint-olvasó kitüntetett területet jelent a posztmodern els hulláma számára, akkor részemr l hozzá kell tennem, hogy Austernél a detektív-mint-író koncepciója az amerikai posztmodern próza eltér felfogásának kitüntetett terepeként szolgál.³⁷⁷

³⁷⁷ (saját fordításom) "I want to suggest that *City of Glass* offers a confrontation not so much with a reading space of play and possibility - the dominant concepts in American postmodernism of the 1970s - but rather with a *writing* space of (im)possibility, hesitation and response to alterity, those crucial

A m fajiság el ször is kontextus, olyan szövegek halmaza, amelyek egy bizonyos m fajjal való viszonyuk szerint határozzák meg magukat. A m faji szabályok a szereplők egymás közti viszonyára, illetve az olvasó és szöveg viszonyára jelölnek ki el feltevéseket. Amint azt a Tani-mottó és az Alain Robbe-Grillet-idézet korábban megel legezte, az Auster szöveget olyan textusként tételezem, amely nem teljesíti a fentiekben megfogalmazott elvárásokat. Mivel az intertextuális hagyomány *el feltételezi* létét, a m faj paradox módon funkcionális marad, ezzel olyan szövegtér jön létre, amelyet az írás, az irodalom Blanchot-i értelemben *a priori* tereként jellemezhetünk. A *New York trilógia* esetében a m faji sajátságok több szinten nem teljesülnek. A posztmodern megel zöttség lehet ségeit kihasználva, valamint azt, hogy a Poesque-ben rejl irracionalitás összemosható a keménykötés iskola gótikus irracionalitásával, Auster regénye a m fajiság (mint el feltevésrendszer) kérdései felé haladva egyaránt oltja ki mindkettőt amellet, hogy játékban tarja ket. A hard-boiled jelenléte nyilvánvaló (az *Üvegváros* film noire képregény adaptációja is napvilágot látott már³⁷⁸), de a metafikciós anti-detektívtörténet m faji választásával Auster a dekonstrukciós anti-detektívtörténet el feltevésrendszerét is megtartja (hiszen, mint azt Tani osztályozása kimutatta, ez utóbbi nem egy jellemzője megtalálható a metafikciós változatban³⁷⁹), ugyanakkor azáltal, hogy az olvasóról az íróra helyezi át a fókusz, alá is ássa azokat (a lehet ségek közti szabad játék átadja helyét a radikális kételynek). A teljesületlen premisszák ezek után eluralják a textuális teret, és paradox módon

watchwords for the second wave of artistic and critical postmodernist inquiry. If, as Spanos argues, the detective-as-reader is a privileged site for understanding the first wave of destructing postmodernism, I will argue that Auster's detective-as-writer constitutes a privileged site for understanding a slightly different impulse within postmodern American fiction." In: Nealon, Jeffrey T. *Work of the Detective, Work of the Writer: Paul Auster's City of Glass*. In: MFS: Modern Fiction Studies, 42:1 (1996 Spring), p. 95.

³⁷⁸ Neon Lit: *Paul Auster's City of Glass*. New York: Bob Callahan Studios, 1994.

³⁷⁹ TDD p. 76. és p. 116. (a megoldás hiánya, a percepció kételyei)

funkcionálisak maradnak, és szövegszervezőként jelennek meg. Mivel mindez nem vezet az irodalmi kommunikáció teljes összeomlásához (mert a fikció nem léphet fel sem az igazság, sem a hamisság iránt táplált igénnyel), az így keletkezett szöveg aláássa a kommunikációs relevancia normatív voltának elvét.³⁸⁰ Másképpen: a fikció nem hazudhat.³⁸¹

9.1.1 Üvegváros

Mottó: „Auster detektívíró karaktere különleges lehetőség számunkra, hogy a posztmodern amerikai irodalmon belül némileg különálló indítást figyelhessünk meg.”³⁸² Jeffrey T. Nealon

Barthes nagyhatású, *A m t l a szöveg felé* címmel publikált munkájának distinkciója (az olvasható, lezárt, szimbolikus, motivikus kódrendszerre épülő és valamint az írható, nyitott, disszeminatív szöveg között) tematizálódik a protagonista Daniel Quinn szerepében. A kontingenciája referenciapontjaitól megfosztott Quinn³⁸³ számára a modernizmus lezárt egységei nyújtanak vigasztalást. William Wilson álnéven hard-boiled detektívregényeket ír, melyek főszereplője a rettenthetetlen Max Work („remekmű”) ³⁸⁴.

³⁸⁰ Sperber és Wilson axiómája szerint az emberi kommunikáció önkéntelenül a relevancia maximumára törekszik, ezért a diszkurzív jelentéstulajdonítás normatív, így tehát fel is függeszthető. Az irodalmi szöveg relevanciája nem fajához kötődik a normativitást; Auster *New York trilógiája* éppen ezzel az el feltételezett kontextusfüggő jelölési rendszerrel játszik el. In: Sperber, D. and Wilson D. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell, 1995.

³⁸¹ Vagyis igaz.

³⁸² (saját fordításom) „(...) Auster's detective-as-writer constitutes a privileged site for understanding a slightly different impulse within postmodern American fiction.” In: Nealon, Jeffrey T. *Work of the Detective, Work of the Writer: Paul Auster's City of Glass*. In: MFS: Modern Fiction Studies, 42:1 (1996 Spring), p. 95.

³⁸³ A *Máról holnapra* önéletrajzából ismert elvált, sikertelen Auster, valamint Sam Spade és Don Quijote pastiche-a.

³⁸⁴ Vö. A 6.1-es fejezetben a fal mint munka értelmezésével.

„Mivel mindennek, amit valaki lát vagy kimond benne, legyen az bármily csekély, triviális dolog is, köze lehet a történet végső kimeneteléhez, egyetlen mozzanat sem hagyható figyelmen kívül. Minden lényeges; a könyv középpontja bármikor arrébb csúszhat, könnyedén továbblöki bármilyen új fordulat. Bárhol lehet a középpont tehát, s mindaddig nem rajzolható köréje kör, míg a könyv véget nem ér.”³⁸⁵

Ahhoz, hogy a lezárt mű nagy mutatóványa létrejöhessen, három Én-re is szükség van. Az első Don Quijote monogramját viselő Daniel Quinn (krimi író), a második a Doppelgänger irodalmi archetípusa, William Wilson (mimikri), a harmadik pedig maga a mű, „Work” (krimi).

„A személyiségtrióban Wilson mintegy hasbeszélként dolgozott, Quinn volt a bábu, és Work a nagy attrakció, a hang, mely a vállalkozásnak értelmet adott. Ha Wilson nem is volt több, mint illúzió, igazolta, szentesítette a másik kettő létét. Ha nem is élt, híd volt, melyen Quinn átkelhetett önmagából Workbe.”³⁸⁶

Quinn, a rendezetlenséget rendező író számára valójában Wilson utat jelent a káosz és a mű (Work) megnyugtató jelentéssége között. Quinn csodálattal adózik Work előtt, aki Wilsonnak köszönhetően végrehajthatja vakmerő tetteit, elsütheti szellemes kiszólásait, hogy végül elcsábíthassa a végzet soron következő áldozatát. A mű és Work legyen hát a káoszt. Hogy különbséget tehessünk az írás és a mű tere,

³⁸⁵ NYT p. 12.

³⁸⁶ NYT p. 10.

illetve a köztük hidat ver illuzórikus tér, a Doppelgänger között, Maurice Blanchot m - koncepciójához kell fordulnunk.

(1) A m és az irodalmi m

Mottó: „Az elragadtatás a magány pillantása, a megszakíthatatlan és a befejezhetetlen pillantása, melyben a vakság még látás, a látás, ami már nem a látás lehet sége, hanem annak a lehetetlensége, hogy ne lássunk (...)”³⁸⁷
Maurice Blanchot

Blanchot a m (work, munka) alapfogalmát kettéosztja, és a megtagadás és átalakítás dialektikájához köti. Megkülönbözteti a m létrehozásához köt d és a tárgyak kialakításához szükséges munkát. Az el bbi „jelent sen különbözik attól a munkától, mellyel létrehozzuk a tárgyakat és el revetítjük az eredményeket. (...) [E]z a kétféle munka ellentétes, még akkor is, ha egy ponton hasonlóság mutatkozik közöttük, lévén mindkét esetben „átalakulásról” van szó: a világban tárgyakká *alakítjuk át* a dolgokat annak érdekében, hogy megragadjuk, használjuk (...) ket (...); a képzeletbeli térben a megragadhatatlanná *alakítjuk át* a dolgokat, túl a használaton és az elhasználódáson, nem birtokoljuk, hanem elveszítjük ket abban a mozgásban, mely megfoszt minket t lük és önmagunktól, mid n bizonytalanná válnak (...)”³⁸⁸ Blanchot-nál a munkával létrehozott m a történelem mozgatója, így tehát a történelem sem más, mint a megtagadások története. A tagadás által lehet vé tett magasabb szint

³⁸⁷ AIT p. 18.

³⁸⁸ Uo. p. 112.

transzformáció, szintézis dialektikája csak a fejlődés rendíthetetlen híveit nyugtatja teleologikus ökonómiával.

A tárgyak létrehozására vegyünk példánakul a heideggeriánus tzhelyet. Ha az ember melegedni akar, akkor össze nem ill dolgokat gyjt össze, azok természetét negálja, megtagadja (a cs b l kémény lesz, a vasból tztér), hogy aztán újabb egységbe rendezve azokat, létrehozza mvét, magát a kályhát. Az irodalmi m esetében egyszerre hasonló és eltér a helyzet. Az író is megtagadja a nyelvet annak jelenlév formájában (torzítja, keretbe feszíti, átalakítja) mvési céljai érdekében. Azonban Blanchot szerint az irodalmi tárgy ellenáll annak, hogy befejezett, tökéletes munkává, mvé váljon. A szavak nem hatálytalaníthatók, a szöveg elemeiként mindig jelenlév módon tanúskodnak arról, ami a m lehetséges (visszamen legesen) korlátozó szándékai szerint kihagyható, kihagyandó lett volna. Az irodalmi tere épp annyira végtelen, amennyire lezárt a Quinn számára oly üdvös m. Blanchot érvelésében a nyitott irodalmi szöveg nem az elkerülhetetlen vég és a jelentésség korlátai következtében megtagadott szavakra épül magasabb szint struktúra, hanem olyan entitás, mely nem korlátozható, mely ellenáll az egyjelentés ségnek. Az irodalom nem egy a sok, korlátok létrehozta kontextusból, melyek lehet vé teszik teleologikus fejlődést, hanem a zárlat által ~~nem~~ vezérelt jelentésség folyamatos szubverziója.

„Az irodalmi mű tagadja az idő tagadását, tagadja a korlátok tagadását. Így aztán a tagadás semmit sem tagad, végeredményben a mű, amiben a tagadás létre jön, nem válik a transzformáció negatív, destruktív cselekedetévé, sokkal inkább az arra való képtelenség kifejezése, hogy bármit is tagadjon.”³⁸⁹

A lekerekített, lezárt szerkezetekben megnyugvást keres Quinn-nek mindez komoly dilemmát okoz. Nem egyszer en egy felfüggesztett vég dekonstruktív anti-detektívtörténetbe számottekítő távollévót szerz, hanem az írás terébe, az irodalmi térbe is. Amíg Quinn szerzőként szerepel, William Wilson segítségével hatalmában áll a korlátok ökonómiája által uralt kontextusok készítése. A regény indító jelenetében egy véletlen telefonhívás alkalmából valaki Paul Austert, a detektívet (metafikciós anti-detektívtörténetről lévén szó, a szerzőt³⁹⁰) keresi. Az au(k)tor ebben a regényben sohasem otthon, így Quinn a véletlenben lehetőséget lát arra, hogy maga is metafizikus művé (Max Workké) váljon. Hosszú, aki jelölő és jelölt viszonyát transzparensnek, stabilnak tekinti, a cselekmény elrehaladtával egyre inkább képtelennek bizonyul arra, hogy saját maga szereplőjévé (művé, Workké) váljon. A nyelvi jel mint pusztán funkcionalitás nem értelmezhető, nem létezik teleologikus cél által motivált kapcsolat nyelv és jelentés között. Blanchot értelmezésében az alkotó író nyelvi helyzete az a tér, amely

³⁸⁹ (saját fordításom) „The literary work negates the negation of time, it negates the negation of limits. This is why this negation negates nothing, in the end, why the work in which it is realized is not a truly negative, destructive act of transformation, but rather the realization of the inability to negate anything.” In: Blanchot, Maurice. *The Gaze of Orpheus*. Ed. P. Adams Sitney. Trans. Lydia Davis. Barrytown, NY: Station Hill Press, 1981. p. 35.

³⁹⁰ Vö. Vághy László. *A mű és tükröképei*. In: Nagyvilág, 1994/10. pp. 470-471.

legteljesebben ragadja meg azt a diszfunkcionalitást és esélyt, amit a lezárás ígérete híján egységbe nem rendezett, szétszórt, töredezett képzetek hordoznak magukban.

(2) A Don Quijote-paradoxon

Motto: „A metafikció szóösszetétel el tagjának jelentése nem abban áll, hogy jelentése „fölött” (ami önmagában is etimológiai anomália), hanem hogy a változásra utal. A metafikció fikció a metamorfózis állapotában.”³⁹¹ William Lavender

Az elmében nyíló fehér tér sokasága ("White Spaces"), az írás tere majd végképp elnyeli Quinn-t, de elbb még egy kitérő erejéig térjünk vissza William Wilsonhoz, aki akár csak Max Work, rövid élet lesz ebben a kötetben. William Wilson (mint Black és White) majd a trilógia második részében, a *Kísértetek* címűben kap teret.

Quinn és Work Doppelgängere között a felületet, az átjárást William Wilson, a megkettőzött és tiszta absztrakciója biztosítja. Wilson az egyenletben hasbeszél, apafigura, auktoritás. Alaphelyzetben azt várnánk, hogy Quinn lesz a ventriloquista, Wilson a bábu, akinek szavai Work történetévé állnak össze (a szövegben az Én-triád szerkezete: Wilson > hasbeszél, Quinn > bábu, Work > hang). Az eltérés azt hangsúlyozza, hogy Quinn csupán addig élhet, amíg az általa kitalált szavak létezését kölcsönözik neki. Az önmagát figyelő én kettősségének hagyományához képest pedig a hasbeszél metaforája annyiban mutat különbséget, hogy bevonja a szerzőt is az egók

³⁹¹ (saját fordításom) „Metafiction deserves its prefix not because it is „above” (an etymological anomaly), but because it is changing, fiction in a state of metamorphosis.” In: Lavender, William. *The Novel of Critical Engagement: Paul Auster's City of Glass*. Contemporary Literature, 34:2 (1993. Summer), p. 238.

viszonyrendszerébe, így tehát az Én-duóból Én-triót alakít. A hang és a bábu fiktív egységének, mely voltának letéteményese a szerző (W.W.) mint jelölő, aki nélkül a szereplők eltűnnek az írás teréből. A szerző azonban lokalizálhatatlan, lebegő jelölő. Quinn Marco Polo utazásait olvassa, a hitelesítést szolgáló, a történet eredetiségét bizonygató bevezető, amikor is a sünkjövendő ügyfele, Peter Stillman Jr. egy téves kapcsolat következtében az Auster Nyomozó Irodát keresve véletlenül felhívja.

Quinn, aki (Paul Auster, a szerző szándéka szerint) tehát maga is Workké, melyvé akar válni, belemegy a szerepjátékba. Amint Don Quijote középkori lovaggá lépett el, úgy most Quinn el is megnyílik a lehetőség, hogy igazi keménykötés detektívvé váljon.³⁹² A téves telefonhívás háromszor is megismétlődik. Első alkalommal Quinn közli a telefonálóval, hogy az Auster nevű entitás (a szerző) nincs jelen. A második hívás a WC-n találja ürítés közben. Quinn, amint erről a későbbiekben szó esik majd, éhezni vésszé lesz, így az emésztés mint a kontingens szubjektum attribútuma megakadályozza énjének feladásában. Harmadszorra azonban Quinn készen áll az újjászületésre. Miközben a hívásra vár, Haydn operáját, *A holdbéli világot* hallgatja, és szükségét látja, hogy az alkalomhoz illően meztelenre vetkőzzék. A Hold irracionális, a semmi kaotikus, fehér, üres tere metonimikusan jelöli a készülő átváltozást. A Hold itt Reznikoff szeme, amely beszél.

³⁹² A metonimikus kapcsolatot a két hős között nevük kezdőbetűinek azonossága jelzi. Raymond Chandler, aki szerint a nyomozó a középkori lovagok kései leszármazottja, maga is hasonló játékot játszik, amikor a hősét Philip Marlowe-nak nevezi (a kánon Malory: *Le Morte d'Arthur* című munkáját tekinti az első lovagregénynek). A *Blackmailers Don't Shoot* főhőse is Mallory, ahogy a *Big Sleep* egyik magádetektívjének neve is (a második változatban Carmady, végül John Dalmas).

„A detektív olyan valaki, aki néz, figyel (...). Lényegében az író és olvasó felcserélhetik egymással. Az olvasó a detektív szemén keresztül fogja érzékelni a világot (...). Ráébred az őt körülvevő tárgyak valóságára, mintha beszélne hozzá, mintha a figyelmesség okából, mellyel most egyszerre feléjük fordul, azok egy létük pusztán tényén túlmutató jelentést is hordoznának. A *private eye*, vagyis „magádetektív” kifejezés háromrendbeli jelentéssel bírt Quinn számára. Az *eye* egyrészt az *i* betű, mely az *investigator*, „nyomozó” helyett áll, de lehetne *I* is, nagybetűvel, az egyes szám első személy névmás, az életnek a lélegző, fűjtató én testébe temetett picike csírája. Az *eye* ugyanakkor az író szeme is, azé, aki kitekint önmagából a világra, aki igényli, követeli, hogy a világ feltárulkozzék neki.”³⁹³

Quinn, aki művé akar válni, még nem sejti, hogy valójában a legjobb úton halad afelé, hogy előbb Barthes-i szöveggé szóródjon szét, majd végképp eltűnjön abban a térben, amit Blanchot az irodalmi műfogalmával kapcsolatban az irodalom terének nevez. Quinn a kontingens szubjektum beviteli és kiviteli tranzakcióinak nyomait eltűnteti íróasztaláról (csikkeket, piszkos zsebkendőt, telefirkált cetliket), és a centrumba, az asztal közepére helyezi a piros spirálfüzetet, melytől azt reméli tehát, hogy detektívvé, íróvá, művé változtatja majd magát. Mivel azonban a szöveg, melyben létezik, sem feltárható üggyel, sem középponttal, sem a mű zárlatával nem ajándékozhatja meg, a piros spirálfüzet a protagonista létezésének nyomán kívül semmi

³⁹³ NYT p. 12.

mást nem dokumentál majd a trilógia három kötetében. Quinn első alkalommal írt záró bejegyzése így szól:

„És végül a legfontosabb: sohasem elfelejteni, ki vagyok. Sohasem elfelejteni, kinek gondolnak engem. Ez már nem játék. Másrészt viszont semmi sem világos. Például: ki vagy? És ha azt hiszed, hogy tudod, miért hazudsz állandóan? Erre nem tudok mit válaszolni. Nem tudok semmit se mondani, csak ezt: Ide hallgasson. A nevem Paul Auster. Nem ez az igazi nevem.”³⁹⁴

Quinn saját története szerzőjeként születik újjá Paul Auster néven, de ezzel csak tovább bonyolítja hármasszintű énjének (D.Q. > W.W. > M.W.) amúgyis viszontagságos helyzetét. Seymour Chatman³⁹⁵, aki Wolfgang Iser narratív rendszerére alapozza az olvasói és írói szerepek létrehozta konstrukcióját, a következő általános sémát vázolja föl:

[írói oldal] szerző > beleértett szerző > (elbeszélő) >
[olvasói oldal] < (elbeszélte személy) < beleértett olvasó < olvasó

A Max Work-krimik modern fikcióinak beleértett szerzője William Wilson, aki a szerző Daniel Quinn számára is megteremti a hálósíval egybeeső beleértett olvasói pozíciót. Ebből a szerepből kíván Quinn extradiegetikus szintre lépve az olvasói

³⁹⁴ NYT p. 44.

³⁹⁵ Chatman, Seymour. *Discourse: Nonnarrated Stories. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP, 1978. pp. 376-379.

pozícióból az írói felé elmozdulni; maga is nyomozóvá készül átalakulni. Megteremt dik tehát egy új történet, egy új protagonista abban a pillanatban, hogy Quinn felemeli a kagylót, és felveszi Paul Auster, a nyomozó alakmását. Ett l fogva kiteszi magát az író, Paul Auster kényének-kedvének, aki a beleértett szerz szerepén át fátumként irányítja h sét. Quinn akarattalan bábuként, öntudatlan automataként megy el az els és egyetlen találkozási pontra megbízóihoz; úgy t nik, ismét a hasbeszél bábujának szerepére van kárhóztatva. („Úgy látszik, elmegyek itthonról – mondta magában.” „Úgy t nik, megérkeztem – állapította meg magában.”)³⁹⁶ A helyzet a kés bbiakban többszörösen is bonyolódik. Quinn a történet egy pontján felkeresné a beleértett szerz t, Paul Austert, a detektívet, ám helyette csak az ~~igazi~~ Auster papír alakmását találja meg.³⁹⁷ Mivel a regény inherensen a detektív-mint-író koncepcióját használja, Quinn Én-szerkezetének felvázolásához Chatman diagramjának írói oldalát használjuk fel.

$$\text{író Auster}^0 > \text{detektív Auster}^1 > (\text{Quinn} > \text{Wilson} > \text{Work}) > \text{papír Auster}^2$$

Ebben a rendszerben Auster¹ volna a beleértett szerz , azonban hiányzik a szövegb l, pusztán a motiváció ("primum motor") funkciójának absztrakciójaként van jelen. A bábú szájának mozgásából következtethetünk csak arra, hogy mozgatónak is lennie kell. A Quinn/Wilson/Work hármas egység intradiegetikus szinten, a kínai doboz³⁹⁸ logikájára épülve tükrözi a hasbeszél elbeszél i szerkezetét. Az önmagánál nagyobb rendszert inkorporáló rendszer (pars pro toto) mintázatára rímelve, a struktúra

³⁹⁶ NYT pp. 16-17.

³⁹⁷ Természetesen a papír-Auster életrajzi körülményei megegyeznek a szerzével. (Feleségének, gyermekének neve, a lakhely...) Vö. Vághy László. *A m és tükörképei*. In: Nagyvilág, 1994/10. pp. 470-471.

³⁹⁸ Nálunk gyakrabban idézett példa az eredeti heraldikai alakzatnak pontosabban megfelelő mackósajt-címke.

belső örvényeként létrehozza a regresszió és progresszió *ad infinitum* mozgását. Ez a belső, magyszer struktúráls r biztosítja, hogy a narratív szerkezet írói és olvasói oldala felcserélhetővé, eldönthetetlenné váljon. A bonyodalmak ezzel azonban még korántsem értek véget. A figurális, egyes szám harmadik személy elbeszélésben az első kötet végén váratlanul megjelenik Auster² egyes szám első személy barátja. Auster² neki adja át a Quinn után nyomként megmaradt piros spirálfüzetet, állítása szerint maga a narrátor, aki visszafejti Quinn feljegyzéseit, s aki Marco Polo hitelesítő eljárását idézve ezt mondja: „Igyekeztem megtenni, amit tőlem telt, a belemagyarázásoktól viszont következetesen tartózkodtam.”³⁹⁹

A szerkezetben kódoltan eddig is több ponton fellelhetjük a végtelen hatását. Auster² léte kioltja Auster¹ létezésének lehetőségét, az E/1-es elbeszélő állításának pedig ellentmond, hogy a narráció mindvégig Quinn fokalizált perspektívájából láttatja az eseményeket. Auster barátjának konstrukciója tehát egyaránt köthető a protagonistához, de tekinthető beleértett szerzőnek is, aki megfeddi Auster²-t annak renyhe nemtörődömségeért.⁴⁰⁰ Az eldönthetetlenség ezúttal nem végtelenít, hanem invertál. Elegend Chatman rendszerének írói oldalát felvázolnunk, mivel az átfordíthatóvá válik az olvasói oldalra vonatkoztatva. A regényben kódoltan feltalálható egy, a saját elbeszélői szerkezetét értelmező narratív mise-en-abyme – a regény láthatóan maga is állást foglal a narrátor megállapításának kérdésében. Quinn-nek (akit Michael Saavedra (!) ajánlására hív fel Stillman), mikor felkeresi Auster²-t, alkalma nyílik, hogy meghallgathassa az író készülő esszéjének alapötletét, mely a Don Quijote szerzőségét feszegeti. Auster² szellemi műrepülésének konklúziója az, hogy a regényt Cid Hamete

³⁹⁹ NYT p. 112.

⁴⁰⁰ Az első kötet záró mondatai így hangzanak: „Ami Austert illeti, meggyőződésem, hogy nagyon csúnyán viselkedett. Egyedül önmagát hibáztathatja, hogy barátságunknak végeszakadt. Magamról végül csak annyit: gondolataim örökre Quinn-nel maradnak. Mindig ott lesz velem. Bárhová tart is, vezérelje szerencse.” NYT p. 132. Ezek a kijelentések mind Quinn, mind Auster² Doppelgängerétől származhatnak.

Benengeli név alatt maga Don Quijote írta az írástudatlan Sancho Panza szavait feljegyző borbély és pap tollával. A szöveget Sansón Carrasco, a diák arabra fordította, később Cervantes megtalálta a fordítást, majd magával az álöltözetben lévő Don Quijotéval visszafordította. A szöveg végén fölöttébb egyes szám első személy narrátor a paradox mozgás értelmében azonosítható Auster² Doppelgängereként (E/3 versus E/1), a saját regényét író protagonista Quinn-ként (Don Quijote), a beleértett szerző funkciójaként (az Auster¹ elliptikus szereplőbe ágyazva) illetve a körkörös viszonyrendszer lezárásaként az író Auster⁰-val is. Az intratextuálisan, a szöveg belső tükröződési rendszerén belül sokszorozódó szerzők Jablonczay Tímea megállapítását erősítik: „az *Üvegváros* és a *Don Quijote* között az egyik legfontosabb intertextuális kapcsolat a szerzői metalepszisen”⁴⁰¹ keresztül valósul meg.⁴⁰²

író Auster⁰ detektív Auster¹ (Quinn > Wilson > Work) papír Auster² E/1

William Laveneder, aki a fentiekkel eltérő, hasonlóan komplex rendszert vázolt fel, az olvasói oldallal kapcsolatban a következő megállapítást teszi. „Eltéríthetünk, hogy a két oldal [az olvasói és az írói] közti distinkció egyáltalán fenntartható-e, hogy az olvasói rétegek nem olvadnak-e bele az írói szintekbe.”⁴⁰³ Az olvasót nem egyszer en a beleértett olvasói pozíció hívja meg a szöveg terébe, hanem az egymást kioltó, de egymásra utaló narratív pozíciók pastiche-ának végtelen regressziója és

⁴⁰¹ Genette, Gérard. *Metalepszis – Az alakzattól a fikcióig*. Ford. Z. Varga Zoltán. Pesti Kaligramm Kft., 2006.

⁴⁰² Jablonczay Tímea. *A téves hívással kezdődött minden*. In: Filológiai Közlöny. 52. Évf. 1-2. szám/2006. p. 120.

⁴⁰³ (saját fordításom) „We wonder, even, if the layers of readers would not simply distribute themselves among the strata of authors.” In: Laveneder, William. *The Novel of Critical Engagement: Paul Auster's City of Glass*. Contemporary Literature, 34:2 (1993 Summer), p. 223.

progressziója. Az olvasó immár Quinn-nel együtt mondhatja el magáról: „A nevem Paul Auster. Nem ez az igazi nevem.”⁴⁰⁴

Az identitás kérdései ebben a szövegben a textualitás kérdéseire vezetnek el; aláássák a szerző, a narrátor és az olvasó megkülönböztetésének ontológiai alapjait. A szöveg drámája abból a játékból táplálkozik, amit a regény a karteziánus Én-nel kapcsolatos alapvető tévképzetekkel tesz, miszerint a cselekvést megelőzi egy cselekvő (az Én a narratíva okozója, nem pedig beleértett produktuma); hogy a szándék és a gondolat megelőzi a nyelvi kifejezést; hogy a nyelv semleges és transzparens viszonyban áll az általa létrehozott jelentéssel. Az Én különbözőségeiben fellelt azonossága az egymásnak ellentmondó tapasztalatok fluxusát keretbe szorító történet terméke, ám ennek a történetnek nem az igazság, hanem a narratív láncolat adekvát volta a kritériuma. Az önmegismerés tehát olyan intellektuális teret hoz létre, melyben az igazság és a fikció közti különbségtétel összeomlik. A posztstrukturalista teorémák ezen általános megállapításainak további folyománya az aporetikusság. Amennyiben az „igazi” önmegismerés lehetetlenségét állítjuk, mi garantálja ezen utóbbi állítás igazságértékének fenntarthatóságát? Ha tehát az igazság transzcendens biztosítékáról lemond egy szöveg, olyan paradox pozíciót foglal el, mely koherens támadást intéz maga ellen a koherencia ellen (és önmaga ellen). A szöveg erőfeszítéseket tesz azon állítás igazságfeltételeinek megalapozására, amely szerint az igazságfeltételekre alapozott bizonyítás elérhetetlen. Ily módon a szöveg (és az olvasó) drámája az önmegismerés lehetetlenségének a drámája. Auster *A magány feltalálásában* Rimbaud-t idézi: „Je est un autre.”⁴⁰⁵ Az önmegismerés tehát eleve kudarcra ítéltetett, a félelem, az erőszak és a radikális kétely elbizonytalanító erejét azonban fölülírja a szöveg

⁴⁰⁴ NYT p. 44.

⁴⁰⁵ TIS p. 124.

létezésének ténye. A megismerés aktusának tétje nem annak sikerességében vagy kudarcában áll, a tét maga a történet. Olvasó, szerző és szereplő azonosságának pastiche-sá formált terében az veszít, aki előbb adja fel az írást. A regény folyamatának ezen résztvevői „meghalnak abban a pillanatban, hogy jelölőik eltűnnek a nyomtatott oldalról.”⁴⁰⁶ „A piros spirálfüzet utolsó mondata így hangzik: Mi lesz, ha elfogy az utolsó papiros is a piros spirálfüzetből?”⁴⁰⁷

(3) Szemiózis és műfajiság

Mottó(1): „A szöveg a *déjà vu* végtelen textusába ágyazott szövet vagy hálózat.”⁴⁰⁸
Carl D. Malmgren

Mottó(2): „A jelen iránti nosztalgia.”⁴⁰⁹
Paul Auster

Korábban már többször idéztem Stefano Tani dolgozatom szempontjából lényegi megállapítását: „[e]gy széthulló műfaj hagyományai paradox módon működ képesek maradnak.”⁴¹⁰ Ezt a műfajelméleti paradoxont eddig történeti (vö. az ellentétes konstruktív elv dialektikája), episztemológiai, ontológiai, esztétikai (vö. Blanchot-nak a lehetséges világokat megélt írástér fogalma), valamint befogadáselméleti (vö. a műben kódolt Én-szerkezetek) kérdésekkel vizsgáltam. Az *Üvegváros* szövegében azonban szerepel két olyan párbeszéd (az elsőben Daniel Quinn ifjabb Peter Stillmannal, a másodikban annak édesapjával beszél), amely a szemiotikát is bevonja

⁴⁰⁶ (saját fordításom) „Characters die when their signifiers are omitted from the printed page” In: Russell, Alison. *Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction*. Critique: Studies in Contemporary Fiction 31:2 (Winter 1990): p. 75.

⁴⁰⁷ NYT p. 131.

⁴⁰⁸ Carl D. Malmgren kommentálja így Barthes *A szöveg öröme* című esszéjének egyik gondolatát. (saját fordításom) „The text is a network or tissue located in the infinite text of the *déjà vu*.” In: Carl D. Malmgren. *From Work to Text*. In: *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 21, NO.1 (Autumn, 1987), p. 22.

⁴⁰⁹ (saját fordításom) „Nostalgia for the present.” TIS p. 76.

⁴¹⁰ Tani, Stefano. TDD p. 43.

azon elméleti diszciplínák körébe, amelyekre a szöveg folyamatosan épít, és amelyekből ugyanakkor rendre gúnyt is szed.

(4) A gótikus-metafikcionális anti-detektívtörténet

Hagyományosnak tekinthető álláspont, hogy egy műfaj saját konvenciói és az azokat követő szövegek kontextusa határozzák meg. Ebben a kérdésben kritikusok és írók különösen egyetértenek, ha populáris kultúráról és azon belül is a ponyvárról van szó, ahol a cél csakis a műfaj újabb reinkarnációjának létrehozása lehet. A definíció tautologikus, önkényes volta elárnyékolja a műfaj szubverziójának mindig már jelenlévő lehetőségét. A műfaj önazonossága egy elvárásra épül, miszerint az adott műfaj létezik, vagyis a szabványok, melyek utólagosan felállított szabályrendszereknek felelnek meg, maguk alakítják azt a kánont, amely kontextusként a műfajnak annak velejáró normáival együtt meghatározza. Bex általánosan elfogadott véleményét fogalmaz meg, amikor azt állítja:

„Az írók azért követik a műfaji konvenciókat, mert arra törekcsenek, hogy szövegüket egy bizonyos műfaj jelentéseihez kössék, s hogy így az olvasók, akik korábbi olvasmányaik során már megismerték ugyanezeket a hagyományokat, elértsék szándékaikat.”⁴¹¹

Raymond Chandler A. A. Milne-t kritizálva így ír a mystery műfaj formális követelményeiről:

⁴¹¹ (saját fordításom) „Writers... construct texts in conformity with perceived generic conventions because they intend their texts to have the particular 'meanings' associated with the genre and readers interpret such texts according to the same conventions because they are familiar with previous, similar texts and recognise the intentions.” In: Bex, Tony. *Variety in Written English*. London: Routledge, 1996. p.176.

„Lehet a történet bármily könnyed, csak az számít, hogy megoldandó logikai feladatot jelentsen. Ha ezt nem képes elérni, nem ért el semmit sem. (...) Hiába hiányzik a megoldandó feladatból a valóság vagy a valószínűség, mindez semmi fennakadást nem okoz. Ha azonban a logika illúzióvá foszlik, többé nem létezik semmiféle megoldás.”⁴¹²

A keménykötés iskola a „suspension of disbelief” irracionális racionalizmusát követi. Az adott lehetséges világ belső, koherens logikája választ adhat minden fantasztikus elemre pusztán azért, mert önmagához képest következetesen épül fel. Ez egy lezárt definíciója, melyben „[b]árhol lehet a középpont tehát, s mindaddig nem rajzolható köréje kör, míg a könyv véget nem ér.”⁴¹³ Tzvetan Todorov 1970-ben megjelent kötetében⁴¹⁴ a fantasztikus műfaján belül egymást határoló egységekként különíti el az *uncanny* (*unheimlich*) és a *marvelous* [csodás] műfajait. Míg a *marvelous* a magyarázat nélkül elfogadott természetfölötti fantasztikumát jelenti (az olvasónak ismeretlen, új természeti törvényekkel kell számolnia), addig az *uncanny* a természetfölöttire magyarázattal szolgál, értelmezési lehetőségeket ajánl fel (az olvasó az általa ismert világon belül értelmezheti a váratlan eseményt).

⁴¹² (saját fordításom) „Yet, however light in texture the story may be, it is offered a problem of logic and deduction.... If it is not that, it is nothing at all. (...) If the problem does not contain the elements of truth and plausability, it is no problem; if the logic is an illusion, there is nothing to deduce.” In: Chandler, Raymond. *The Simple Art of Murder*, in: *Pearls are a Nuisance*. 1980, p. 178.

⁴¹³ NYT p. 12.

⁴¹⁴ Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. 1970. Magyarul: Todorov, Tzvetan. *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Napvilág Kiadó, 2002.

„Az ebbe a műfajba [*the uncanny*] tartozó művek olyan eseményeket ábrázolnak, melyekre van ésszerű magyarázat, s melyek mégis, megfoghatatlan módon hihetetlenek, rendhagyók, döbbeneteseek, egyediek, felkavaróak és váratlanok; olyan epizódok, amelyek a fantasztikus műfajából ismerős reakciókat váltanak ki a szereplőkből és az olvasókból egyaránt. Ez a meghatározás meglehetősen általánosnak és homályosnak tűnhet, de hát maga a műfaj is ilyen. Az *uncanny*, nem úgy, mint a fantasztikus, korlátozott műfaj. Pontosabban csupán egyetlen oldalról korlátozott, a fantasztikus oldaláról, a másik oldal nyitott az irodalom általános területei felé. (Dosztojevszkij regényei például besorolhatók az *uncanny* műfajába.) Freud szerint az *uncanny* (*unheimlich*) élmény egy olyan képzet felszínre kerüléséhez köthető, mely az egyén vagy a faj gyermekkorában gyökerezik.”⁴¹⁵

Az *uncanny* olyan *fantasztikus* műfaj, amely saját terén belül tartja a természetfölöttit, olyan, amely fenntartja saját irracionálisát. A *fantasztikus* és az *uncanny* közti korlátozó kapcsolat, határ egyben létrehozza azt a műfaji nyitottságot, amit Todorov is leír. A *New York trilógia* folyamatosan változó, alakulásban lévő műfajisága éppen ebben a kettősségből eredő nyitottságban találta meg a formát. Stefano Tani osztályozását újabb elittel megtoldva a trilógia pontos meghatározása a

⁴¹⁵ (saját fordításom) „In works that belong to this genre, events are related which may be readily accounted for by the laws of reason, but which are, in one way or another, incredible, extraordinary, shocking, singular, disturbing or unexpected, and which thereby provoke in the character and in the reader a reaction similar to that which works of the fantastic have made familiar.” Uo. p. 178.

fentiek értelmében leginkább a gótikus metafikcionális anti-detektívtörténet elnevezés lehetne.

Az *uncanny* alm fajként a *fantasztikus* m fájának freudi értelemben vett *unheimlich* élménye önnön magáról, saját gyermekkorából. Ha egy strukturális áthelyezéssel kiterjesztjük a *fantasztikus* m fajt a m fajiság (episztemológiai) fantasztikumára, visszatérünk az el feltételezett m fajiság *a priori* státuszának problémájához. A *fantasztikus* és a *marvelous* m fajaitól az *uncannyt* az a jellegzetessége különíti el, hogy a m fajiság fenomenológiájára, a m faj el feltételrendszereire utaló kérdéseket tematizál. Az *uncanny* a m fajiság eseményekben feltör emlékezete az írás szöveget megel z terér l, nyelvi megel zöttségér l, a m faj csak kontextusban létez azonosságáról. A kontextus nélküli, furcsa, nem otthonos (*unheimlich*) jelenségek ellenállnak az értelmezésnek, a kogníció önkéntelen mechanizmusai mégis mind újabb és újabb kísérletet tesznek, hogy az idegent otthonossá tegyék, hogy a jelöl höz kontextust találjanak, illetve teremtsenek. Az olvasó arra kényszerül, hogy egymás után feladja rendelkezésre álló stratégiáit, ami azonban paradox módon nem vezet el az irodalmi kommunikáció teljes összeomlásához.

Mivel a relevancia⁴¹⁶ elvét alapfeltevésként érvényesít olvasót teljesületlen el feltevésrendszerek akadályozzák a dekódolásban, a jelentéstulajdonítás folyamata a

⁴¹⁶ Sperber és Wilson axiómája a következőt mondja ki: "az emberi tudat a relevancia maximalizálására van berendezkedve." In: Sperber D., Wilson D. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell. 1995, p. 261. Sperber és Wilson szerint az általános emberi kommunikáció önkéntelenül követi a relevancia elvét, aminek értelmében "[m]inden nyilvánvaló kommunikációs aktus eleve feltételezi saját optimális relevanciáját." Uo. p. 158. (pl.: „Az üzlet az üzlet” kijelentés nem tautológia.) Az üzenet fogadójának oldalán ez azt eredményezi, hogy a fogadó az üzenet redundanciájának minimumát és relevanciája maximumát el feltételezi, illetve a dekódolás folyamatában azt el állítja. A kommunikáció csak akkor omlik össze (a relevancia maximalizálásából következően), amennyiben a központi el feltevések valamelyike nem teljesül. Ez utóbbi állítás az irodalmi kommunikáció esetében érvényét veszti, mert a relevancia maximalizálása nem egy itt/most létrehozott kontextus fenntartására irányul, hanem egy el feltétel-rendszer érvényesítésére. A m faji szabályrendszer kontextusa az

szöveg kontextualitásának metafikcionális terébe helyeződik át. Az olvasó – függetlenül attól, hogy képes-e az *unheimlich* elemekhez kontextust rendelni, generálni vagy sem – az olvasás folyamatában lemondani kényszerül a relevancia maximalizálásának ködtetéséről. Miként Daniel Quinn számára fokozatosan eltolódik a határ objektum és szubjektum között, úgy kerül át az éhező olvasó az írás fehér terébe. A saját fajiságát egyszerre fenntartó és aláásó műfaj a kérdések könyvét hozza létre. A folyamatos metamorfózis állapotában tartott műfaj a benne konstituálódó szubjektummal együtt eljut a lebegő jelölő kontextus nélküli fluxusához; *A véletlen zenéjének*, *A végső dolgok országában* birodalmába.

Az *uncanny* a *marvelous* alomfajával ellentétben nem a lehetőségek szabad játékához vezet el⁴¹⁷, ellenkezőleg, magába zárja a természetfölöttit, formába fészíti az irracionálist. Az *unheimlich* élmény magának a határ áthágásának az élménye⁴¹⁸. A fikció jelölőinek dekódolásában a maximális relevancia elve értelmezhetetlenné válik. Az *uncanny* műfajában a relevancia-szerkezetek folyamatos és progresszív áthágásával az olvasó saját (műfajra jelölt) jelentéstulajdonító mechanizmusait ködtetve eljut azok felfüggesztéséig, miközben sem a műfajon belüli, sem a műfajra magára vonatkozó szabályrendszerek léte nem kérdőjeleződik meg. Az olvasás aktusának individuációs folyamatában lehetővé válik a szemiotikus levitáció hatása; a kontextuális jelentésüktől, koherenciájuktól megfosztott tárgyak megfigyelése a hiányt szemlélve megtapasztalja a szubjektum azonosságának/különbözésének *unheimlich* élményét. A

olvasatok létrehozása során elsajátított stratégiák *hálózatát* jelenti, ennek következtében fel is függeszthető.

⁴¹⁷ Ebben az értelemben tehát Pynchon dekonstrukciós anti-detektívtörténete (Vö. *A 49-es tétel kiáltása* felfüggesztett zárlatával) a *marvelous*, míg Auster *New York trilógiája* az *uncanny* alomfajával mutat hasonlóságot.

⁴¹⁸ (saját fordításom) „an experience of the limits”, „The sentiment of the uncanny originates, then, in certain themes linked to more or less ancient taboos. If we grant that primal experience is constituted by transgression, we can accept Freud’s theory as to the origin of the uncanny.” In: Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. 1970, p. 179.

még létez /már nem létez m faj határa generikus *fissure*-t nyit, amelyben az olvasók kontextusfügg olvasatai, akár az id sebb Stillman törött, használhatatlan eserny je, bár funkciójuktól, diszkurzív, szemiotikai helyiértékükt l megfosztottan, mégis léteznek. A nyomozó nem göngyölíti fel a b ncselekményt, hisz az sosem létezett, ám a könyvet valaki azért éppen olvassa. Ebben az anorexiás folyamatban a káprázattá szóródott Valós igézetében saját árnyékává soványodott, nyomaiban létez papír-olvasó feladhatja pozícióját, lemondhat a kontextusról, hiszen elkerülhetetlenül mindig már benne van (vö. *Holdpalota*). A másik lehetőség, ami végeredményben ugyanaz (és ami a Quinn esetében is történik), hogy az olvasó és író nyelvi jelöl it l megfosztva végül is elt nik a nyelven kívüli semmiben.

Az *uncanny* szükségszerűen támadást intéz önnön m fajisága ellen, miközben elkerüli a végs összeomlást. A m faj lebeg jelöl ként ellenáll a negáció normativitásának, éppen mert lokalizálhatatlan szöveggént határozza meg önmagát. Az *uncanny* mint saját (a *fantasztikussal* érintkez) határait járó m faj, miközben darabjaira hull, egyre jobban emlékeztet önmagára, egyre határozottabban teljesíti be a saját m faja iránt támasztott elvárásokat. Pusztulása és a pusztulásban meger sőd *unheimlich* jelenlét olyan paradox fluxust állít el , melyben a szétes m faj hagyta hiátusokat az olvasó el zetes (a zsánerr l szerzett) ismereteivel töltheti ki. Minél nagyobb a hiány, annál több "köt szövegre" van szükség. Az így az olvasóból kicsalt generikus asszociációk játékba hozhatók, de ki is játszhatók.

A szubverzió lehetőségét egy stabilként tételezett kontextus teremti meg. Todorov *A detektívregény tipológiájában* a populáris regiszter remekeit a m faji követelményeknek leginkább eleget tev alkotásokként határozza meg:

„A populáris irodalom számára a mesterműveket éppen az olyan könyvek jelentik, amelyeknek a legnagyobb mértékben sikerül alkalmazniuk a műfaji szabályokat. (...) A *par excellence* „whodunit” ahelyett, hogy áthágná, megszegné a műfaji szabályokat, éppen azok kiszolgálására törekszik.”⁴¹⁹

A populáris műfajok, melyek determináltak, folyamatosan azzal a veszéllyel küzdenek, hogy önnön paródiájukká, túldeterminálttá ne váljanak. Különösen áll ez a *fantasztikusra* és határterületeket járó almfajaira. Christine Brooke Rose ekképp határozza meg a túldetermináltság fogalmát az irodalomban:

„Egy kód akkor túldeterminált, ha a rá vonatkozó információ (narratív, ironikus, hermeneutikus, szimbolikus stb.) túlságosan is világos, a szükséges tudást meghaladóan túlkódolt. Így egyfelől maga az olvasó is túlkódolttá válik, szerepe a szövegben dramatizálódik: például „nyájas olvasóként” külön karaktert kap; másfelől azonban a szöveg mindent szájába rág az ostoba, kritikán aluli (hypo-krita) olvasónak.”⁴²⁰

Brooke-Rose-nak a túldeterminált karakterre vonatkozó megállapításait kiterjesztve magát a konklúziót is a műfaj fogalmára vonatkoztatom. Brooke-Rose arra

⁴¹⁹ (saját fordításom) „The masterpiece of popular literature is precisely the book which best fits its genre... The whodunit par excellence is not the one which transgresses the rules of the genre, but the one which conforms to them.” In: Todorov, T. Zvetan *The Typology of Detective Fiction*. In: *The Poetics of Prose*. Trans. Richard Howard. New York: Cornell University Press. 1977, p. 43.

⁴²⁰ (saját fordításom) „A code is over-determined when its information (narrative, ironic, hermeneutic, symbolic, etc.) is too clear, over-encoded, recurring beyond purely informational need. The reader is then in one sense also over-encoded, and does in fact sometimes appear in the text, dramatised, like an extra character: the 'Dear Reader'. But in another sense he is treated as a kind of fool who has to be told everything, a subcritical (hypo-crite) reader.” In: Brooke-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure*. Cambridge: Cambridge University Press. 1981, p. 106.

a következtetésre jut, hogy minél inkább könnyeddé, önmagát adóvá, közhelyessé⁴²¹ válik egy tematikus olvasat, annál szubverzívebb. Mivel a m faji szabályokat a kópiák, fenomének, vagyis az egyes regények már túlbeszélték, kár is rájuk szót pazarolni⁴²², hiszen minden magától értetődő. Az *uncanny*-ben a m fajiság szellemként kísérti ezt a gótikus m fajt, amely sorsként létezik, hajszolja a szöveg határvidékein kóborló f h st. Daniel Quinn sorsa a keménykötés stílusban írandó lezárt m , de ez a sors transzparens, mert túldeterminált, és transzparens a szó ellenkező értelmében is, amennyiben ellenáll a megfigyelés tekintetnek. Daniel Quinn túldeterminált sorsa kimeríti meghatározottsága alapjait. Quinn lassanként a történet kezdetét megelőző tér messziségébe tart, miközben maga meg van győződve róla: vakon követi sorsát. A következő idézet arról tanúskodik, hogy a játékból kiszállni képtelen Quinn tisztában van vele, nem egy lezárt (olvasható) m , hanem a Barthes-i szöveg része. Mégis, éppen mert szerepe túldeterminált, ez a belátás újabb motivációt jelent, hogy végre lezárja a Stillman-ügyet. A történetnek ezen a pontján a m faj összes preszuppozíciója megdőlt (nincs ügy, nincs bűntény, nincs elkövető, sem áldozat), Quinn azonban a szöveget (amely fokozatosan az írás terébe szám létezik) mégis m ként olvassa.

⁴²¹ Talán gyakran ezért éri egy rendszerint egyszer en körülhatárolható kritikai pozícióból Austert az a vád, hogy közhelyes.

⁴²² Brooke-Rose az „it goes without saying” kifejezést használja, ugyanazt, amit a *The Invention of Solitude*-ban Auster például hoz az írás terében kifejezendő kontextuális megelőzöttségben rejlő ellentmondásokra. (Lásd a 155-ös lábjegyzetben: „it goes without saying.”)

„A sors nem engedi, hogy közölje Virginiával dezertálási szándékát. (...) Valóban „sors”-ra gondolt? (...) Sors, a látszólag véletlen események mögött meghúzódó sorsszerűség értelmében. Ugyanilyen borzadállyal töltötte el mindig, amit például az „Esteledik” kijelent mondat valódi, mondattanilag ki nem fejezett alanyának vélt. Miről állítjuk, hogy esteledik? Esetleg a dolgok általános állapotáról, mint olyanról; az örök jelenről, mely a világ valamennyi történésének a talaja. Quinn nem tudta pontosabban meghatározni azt a bizonyos „sors”-ot. De lehet, hogy igazából nem is keresett semmiféle konkrét definíciót.”⁴²³

A sors itt a szerzői intenció, a műfaj káprázata. Todorov a hetvenes évek elején azt írta, „korunkban a kísértettörténeteket felváltják a krimik.”⁴²⁴ Auster poétikai invenciója, hogy a krimi kísértettörténetekkel, a hiány történeteivel cseréli fel. A túldetermináltóság a kontextusok végtelenszámú kapcsolódásának lehetőségére jelöl, az erre való kódoltság a polaritás másik oldalán a fenntartható hiány maximumát eredményezi. A befejezetlen mű, a töredezettség, a fragmentumok, fraktálok koncepciói helyett ennek a hiánynak a leírására C.D. Malmgren már tárgyalt „lakunikus szöveg” terminusát kívánom felhasználni⁴²⁵. Malmgren John Barth *Bolyongás az elvarázsolt kastélyban* című regényének befejezetlen kifejezéseit, félkész hasonlatait, f mondat nélküli mellékmondatait értelmezve írja:

⁴²³ NYT p. 112. (Vö. 155-ös lábjegyzetben: „it goes without saying.”)

⁴²⁴ (saját fordításom) „Detective stories have in our time replaced ghost stories.” In: Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. 1970. p. 180.

⁴²⁵ Hiányos, csonka szöveg. In: Malmgren, Carl D. „From Work to Text”: *The Modernist and Postmodernist Künstlerroman*. In: *Novel* 21.1, 1987. p. 22.

„A befejezetlenség magába zárja a nem tételezett lehet séget. (...) A lakunikus szöveg, mely paradox módon teljes és töredezett, megkívánja az olvasónak (a szöveg alkotójának) tev leges részvételét a szöveg befejezésében, de ugyanakkor eleve ki is zárja a részvétel lehet ségét (nem létezik tér a szöveg és a pont között). A lakunikus szöveg egyszerre létezik és nem létezik hiányként jelenik meg. (...) Adódik a kérdés, hogy vajon a [csonka] szöveg az alakzat felforgatásával egyszer en csak stilisztikai hatásra vagy a reflexivitással az olvasó képzeletének megmozgatására törekszik, esetleg a szintizma igazság fikatív voltát hangsúlyozza, illet leg homályosan arra utal, hogy a szöveg létrehozója ismeri a kiutat a fikció labirintusából. A lakunikus szöveg elveti mindezeket a lehet ségeket. Egyszerre állítja saját tehetetlenségét, és az olvasó képtelenségét arra, hogy betöltse ezeket a hiátusokat.”⁴²⁶

Ez a képtelenség nem különbözik Brooke-Rose kritikán aluli olvasójának tehetetlenségét l. A történet mindig korábban kezd dik. A felütés folyamatos regressziója⁴²⁷ kódolja az olvasás folyamatának örökös visszatérését az írás teréhez.

⁴²⁶ (saját fordításom) „The above represents the lacunic text, one which is paradoxically complete and incomplete, a text which invites the reader’s active participation in its completion (reader as producer of tests) but at the same time totally precludes such participation (there’s no „space” between the text and the period), which offers itself as a gap at once there and not there. (...) Whether the text is straightforwardly attempting a literary description by turning a figure, or more self-reflectively acknowledging the way in which it might be complex fiction, or obliquely hinting that the operator might know the way out of fiction, by means of the lacuna this text asserts the impossibility of doing any of those things; in fact not only registers its own insufficiency, it also rejects the reader’s competence to „fill in the blank”.” Uo. p. 22.

⁴²⁷ A történet mindig korábban kezd dik. „Az el t és elt nése kísértetként jelenik meg, mert nem a vég bekövetkeztét jelenti, a halasztódó vég álcája mögött sokkal inkább az a felismerés történik, ismétl dik meg újra és újra, hogy a kezdet kijelölhetetlen, hogy az erre irányuló valamennyi er feszítés eleve lehetetlen és kudarcra ítéltetett.” AIT p. 47.

„Quinn most már végképp nem volt sehol. Ott állt üres kézzel, nem tudott semmit. Tudta, hogy nem tud semmit. Ugyanott tartott, ahol a kezdetek kezdetén, s t: még ott sem. Még a kezdeteknek is annyira el tte volt, hogy nem tudott elképzelni befejezést, mely ennél rosszabb lehetne.”⁴²⁸

A m fajiság kérdése, mely elvezetett az írás teréhez, a szubjektumon át is ugyanehhez a térhez visz.

„Baudelaire: Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas.
Vagyis: Nekem úgy tetszik: mindig jól érzem magam ott, ahol nem vagyok.
Magyarán: ahol nem vagyok, ott vagyok magam. Más szavakkal,
keményebben: Bárhová, csak kívül a világon.”⁴²⁹

⁴²⁸ NYT p. 104.

⁴²⁹ NYT p. 111.

Mottó:

„S.G.: Bizonyára vegyes érzelmekkel fogadta, hogy – legalábbis eleinte – gyakorta emlegették önt krimi íróként.

P.A.: Id nként valóban terhemre volt. Nem mintha bármi kifogásom volna a m faj ellen, egyszer en csak nincs sok köze a könyveimhez. (...) A mystery válaszokról szól, a regényeim kérdésekr l.”⁴³⁰

Az *Üvegváros* három dialógusának szoros olvasatával kívánom igazolni, hogy a regény nem dekonstrukciós anti-detektívtörténet, hogy az Auster-szöveg szövete már az életm kezdetén milyen mértékben „austere”⁴³¹, annak ellenére, hogy a *New York trilógia* teljes megjelenésével világszerte évtizedekre vált a dekonstrukciós teoretikus lakomák egyik ínycsokrává. A regény néhány lokálisnak t n narratív megoldását vizsgálva kiderül, hogy azok valójában a szövegalkotás technéjének megjelenési formái, s hogy a köztük fellép dinamika olyan stílusalkotó er , mely végs soron Auster sajátos regénytípusának letéteményese. Ezt a stílust – mint arról már szó volt a *New York trilógia* esetében – gyakorta szokás azzal azonosítani, amit Stefano Tani „anti-detektívtörténetnek” nevezett el.⁴³² Auster kés bbi regényei cáfolni látszanak ezt a meghatározást, annak ellenére, hogy a közös vonások jelenléte tagadhatatlan. E prózának – a beépített bonyodalmaknak köszönhetően – legfeljebb *de*-finíciója (még-határozása) lehetséges. Bármily megnyugtató is, ha címkét aggatunk rá, az id vel megsárgul, alatta az enyv kiszárad, s a vignetta lepereg.

⁴³⁰ (saját fordításom) „SG: You must have had mixed feelings about finding yourself labeled so often (at least initially) as a „detective writer.” PA: Yes, I must say I’ve found it rather galling at times. Not that I have anything against detective fiction – it’s just that my work has very little to do with it. (...) Mystery novels always give answers, my work is about questions.” TRN p. 139.

⁴³¹ Austere *mn* **1. a)** szigorú, kemény, zord, barátságtalan **b)** szigorúan egyszer , dísztelen, mértékletes (étkezés), önmegtartóztató, aszkéta, puritán. In: Országgh-Magay. *Angol-magyar nagyszótár*. Akadémiai kiadó, 1998. p. 91.

⁴³² Tani, Stefano. *The Doomed Detective*. Carbonale: Southern Illinois UP, 1984.

A populáris regiszterbe sorolt művek feltárló értelmezési keretei (különösképp a mítoszkritika játszott ebben jelentős szerepet) megteremtették ezen műfajok kiterjesztésének, felhasználásának lehetőségét. A szalonkrimi („whodunit”), miután új műfajoknak adott életet, érett asszonyként éli másodvirágzását. A Dr. House sorozatban például ledér dívaként arat osztatlan sikert azzal, hogy összeáll az orvosregénnyel. Ebben az átmeneti műfajban a gyógyítás Sherlockja még a gyilkosság bekövetkezése előtt lefűleli a tettest: egy rejtélyes, ritka betegséget. De gyermekei is hasonló afférokba bonyolódnak, a kemény („hard-boiled”) krimi él klasszikusát, Elmore Leonardot Tarantino hasznosítja újra (Jackie Brown), de a kémregény („espionage”) sokszor beharangozott halála is várat magára. Ám míg Ken Follett vagy Ian Fleming életművén parazitaként él sködik az újonnan megteremtődött hagyomány, addig Gardner és LeCarré nemhogy nem ódzkodik a parazitáktól, éppen ellenkezőleg, kifejezetten épít rájuk.

Bár az azonosság kérdését felvető krimi irodalma hatalmas, és Lacan⁴³³ óta Edgar Allen Poe *Az ellopott levél* című novelláját a legcélravezetőbb idézni, én most mégis hadd tegyek egy kis kitérőt az espionage irányába. Egy ártatlan kémsorozat tipikus és közhelyes epizódja a remekműveknél plasztikusabban illusztrálhatja, hogy az értelmezés kényszere a műfajiság kontextusában miként hozza játékba a narratív egységeket. Az idézett epizód annyiban legalábbis "Poe rémtörténeteire hasonlítható, ahol a rejtély és a történet átírása lélektani szintre a Poe-kritika legkedvesebb elfoglaltsága (...)"⁴³⁴, amennyiben a sorozatban rendhagyó módon tematizálja a

⁴³³ Lacan, Jacques. *The Seminar on 'The Purloined Letter'*. In: *Écrits*, Trans. Jeffrey Mehlman in *Yale French Studies* 48, 1973., pp. 39-72.

⁴³⁴ RR p. 27.

metafikcionalitást. Érdekes megnézni, mi történik, ha az epizód egy jellemző jelenetét lélektani szintre emeljük.

Az *Angyal* tévésorozat *The Fiction Makers*⁴³⁵ című részében a gonosz Warlock a kémeket és gyönyörű védencét egy hiperbiztos high-tech luxus cellába zárja, ahonnan egyszer en lehetetlen megszökni. Az ajtón nincs semmilyen zár, a bútorok nem mozdíthatók, a felületek ridegek és simák. S ha mindez még nem lenne elegendő, a szobában történeteket folyamatosan rögzíti egy videokamera is. Ebben a sarokba szorított helyzetben a főhősnek nincs lehetősége, be kell lépnie fogva tartója világába, nyelvének grammatikájába, hogy belülről, immár saját céljai szerint manipulálhassa, ássa alá a rendszert. *Fel kell forgatnia* mindent a megoldás kulcsáért, máskülönben vége neki és szépséges társának is. Vagyis az értelmezés élet és halál kérdése. A szokásos kütyük ezúttal használhatatlannak bizonyulnak, nem úgy a pszichoanalitikus interpretáció. Hősünk végighordozza tekintetét a dizájnnon, felismeri a benne rejlő struktúrát, megvan az átjárás, kezében tartja a szabaduláshoz szükséges valamennyi kulcsszót és kódot. Már csak az akció várta magára. A kém agyán átvillan a szoba és a személyiség közötti szimbolikus, valamint a kamera objektívja és a szuperego közötti indexikális viszony, s megérti, hogy maga úgy áll ott, mint élő felkiáltó jel: a tudatos ikonja. A rendszer gyenge pontja nem lehet más, csakis a tudattalan. Irány az ösztönélet. Magához vonja hát vonzó partnerét, és – utánuk az özönvíz – egy szívtiprótól amúgy is kötelező szenvedélyes csókszapor vigaszába merülve Roger Moore [az Angyal, aki kémként Amos Kleint (vö. "Max Klein") játssza, aki a bajbajutott írók alteregója] öntudatlanul behátrál a lánnyal a sarokban álló szekrény oldalához. A szuperego objektívja

⁴³⁵ A hatodik évad dupla, 11-12-es epizódja, mint címe is jelzi ("Történetek között"), metafikcionális történet, amelyben a férfi álnéven publikáló írók bűnébe bújva védelmezik hősünket a bájos szerzőt saját regényének szereplőitől (mármint a szereplők nevét viselő gonoszteremtőktől).

megszokhatta már, hogy a tudattalan kiesik a képből, a kamera látószöge a szobának ezt az egyetlen részét nem fogja be. Ebben a vakfoltban a nagy testvér számára nem léteznek tovább. A kém, aki azonosságát a leleplezendő ellenfelével alkotott dichotómiában nyeri el, ebben a pillanatban megszűnik létezni: elszökött.

Természetesen, hogyha a fenti jelenetet egyszer, hagyományos kémepizódként nézzük, és nem erőltetünk rá pszichoanalitikus interpretációt, a megnyugtató zárlat sem marad el. Az ügyeletes a monitorra pillantva észreveszi, hogy üres a cella, riasztja az őrt, aki belép, Moore leüti, az ajtó tárva-nyitva, a kém és bájos védeence meglépnek. Az espionage irányába tett rövid kitérőben hozott értelmezésben két olyan mozzanat volt, amit tipikusnak tekintek a dekonstrukciós anti-detektívtörténet esetében: a kódok, a jelentés, a rejtély megfejtésének kulcsai, illetve az azokra vonatkozó értelmezési kényszer. Az idézett epizód dekonstrukciója tehát éppen a rejtély/rejtvény megoldását fogja ellehetetleníteni, hiszen számára a szabadulás egyetlen útját az jelenti, hogy a jelentést keresve immár az entrópia törvénye szerint szóródjon szét, disszeminálódjon a fikcionális térben.

Mint arról az Auster-recepció értékelésénél már szó volt, a szerző számos kritikus a jelentés elhalasztódásának főtebb vázolt mechanizmusát alkalmazta a *New York trilógia* esetében. A dekonstrukciós anti-detektívtörténetben a disszemináció a narratíva játékterében lezajló folyamat. Azonban amennyiben metafikcionális térbe helyezzük a narratíva elemeit, azok óhatatlanul játékba bonyolódnak egymással, és ez a játék kitermeli az interpretáció fekete lyukait, csapdáit. Bármilyen középpont köré csoportosítsuk is ezen lebegő jelölőket, meta-kódokat, nem hozható létre olyan centrummal rendelkező rendszer, amely ne oltaná ki saját magát. Nem pusztán a krimi műfajának központi szervezőelve, végső mozgatója: a zárlat, a rejtély megoldása az, ami elhalasztódik, hanem maga a műfaj kerül törlésjel alá. Ily módon soha nem áll össze

a kép: sem megel zöttségében, sem utólag nem teremt dik meg a középpont, vagy – ami ugyanaz – bárhová helyezhet . Nem dekonstruálódik, nem disszeminálódik, mert (pars pro toto) mind a klasszikus krimi, mind modern és posztmodern folyományait inherens módon foglalja magában. A krimi m faji választása a rejtély rejtélyességében, vagyis a krimi önazonosságának kérdésében nyeri el jelent ségét. Hipotézisem az, hogy a dekonstrukciós anti-detektívtörténet sajátásaival szemben extradiegetikus szinten⁴³⁶ Auster metafikcionális anti-detektívtörténetében a hangsúly a szöveg jelentésének elhalasztódásáról a m faj jelentésének, intradiegetikus szinten pedig a kódok jelentésének elhalasztódására tev dik át.

Roland Barthes *S/Z* cím kötetében ötféle kódot határoz meg, melyek mindegyike egy azon hangok közül, melyekb l a szöveg egésze összeáll. Ezen hangok között szerepel a hermeneutikus kód is, mely összefogja azokat az egységeket, melyek feladata, hogy megfogalmazzanak egy kérdést, a rá adott feleletet, illetve a véletlen események láncolatát, amelyek felvethetnek egy kérdést, de el is halaszthatják a rá adott választ.⁴³⁷ A történetmondásnak ez az a kódja, mely feszültséget kelt, s mely a rejtély megteremtéséért felel s. Korábban Blanchot terminusát használtam akkor, amikor azt feltételeztem, hogy az Auster-szöveg a jelentés elhalasztódása helyett a hangsúlyt a befogadás aktusának újraértelmezésére helyezi, s az olvasót az írás teréhez utalja. Barthes interpretációs rendszerének nyelvén mindez úgy hangzik, hogy az Auster-

⁴³⁶ Mivel Auster szövegei kiaknázzák a textusban befeléhaladó (pl. mise-en-abyme), illetve abból kifele tartó (pl. a beleértett olvasó-szerz extrapolációja) szintekben rejlt lehet ségeket, itt Genette terminusait a narrátor illetve a narratív pozíciók meghatározásáról kiterjesztem textológiai értelemben is. Vö. Genette, Gerard. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

⁴³⁷ „A hermeneutikus kód alá azok a különböz (formális) elemek tartoznak, melyek szerint egy rejtély fókuszálódik, felvet dik, azután felfüggeszt dik, végül pedig leleplez dik (*ezen elemek némelyike elmarad, gyakran ismétl dnek, és felbukkanásuknak semmiféle rögzített rendje nincs.*)” *S/Z* p. 33. (kiemelés t lem) A hermeneutikus mondat igazság-periódikus morfémai: (1) tematizálás (2) felvetés (3) a rejtély megfogalmazása (4) a válasz ígérete (5) csapda (6) kétértelm ség (7) berekesztés (8) felfüggesztett válasz (9) részleges válasz (10) leleplezés/megfejtés.” *S/Z* p. 262. Auster metafikcionális anti-detektívtörténete valamennyi morfémat a hermeneutikus mondat zéró morfémaival írja felül, hogy helyüket metaleptikus narratív egységekkel töltse be.

regényekben szereplő valamennyi kód képes ilyen hermeneutikus kódként is funkcionálni. Ezeket a szinte már parodisztikusan túldimenzionált, funkciójuk szerint pedig végletekig túlhajtott kódokat Bruce Bawer szerint Auster kissé „túllihegte”⁴³⁸ Csak egyetérteni lehet a szigorú kritikussal, éppen ennek a hatásnak a megködését kívánom bemutatni az *Üvegváros* három dialógusában.

Daniel Quinn, krimi író egy téves telefonhívás folytán Paul Auster, magándetektív bűnébe bújva azt a megbízást kapja, hogy védje meg Peter Stillmant annak édesapjától, az idősebb Peter Stillmantól. Az előzményekről annyit tudni, hogy a tudós Stillman a paradicsomi nyelv után kutatva kisgyermekét egy minden külső ingertől elzárt, sötét szobában tartotta hosszú éveken át.⁴³⁹ Csupán annak reményében, hogy így utóda Isten nyelvén szólalhat majd meg. Ha mégis az addig eltanult csekély szókincsét használta a fiú, az apa fenyegetéssel torolta meg a kihágást. A gyermekkínzás egy véletlen folytán lelepleződik: a nyelvészt börtönbe zárják, fia maradandó károsodásokkal kórházba kerül. Tizenhárom év elmúltával az apát szabadlábra helyezik, de korábban írt fenyegető levelei alapján fiára nézve ebből semmi jó nem következhet. Quinn feladata tehát szemmel tartani az immár idősebb professzort, és minden lehetséges eszközzel megvédeni tőle az ifjabb Stillmant.

Quinn heteken át követi az idősebb embert, majd elszánja magát a végső lépésre, megszólítja.

Háromszor találkozik Quinn Stillmannel, mindannyiszor más néven, más személyiség álcája mögé bújva, de hátborzongató és rejtélyes módon úgy tetszik, a tudós egyik alkalommal sem ismeri fel benne előző beszélgetőtársát. Quinn számára

⁴³⁸ (saját fordításom) "It's all rather overdone." In: Bawer, Bruce. *Doubles and more doubles*. The New Criterion, April. 1989. p. 70. Az angol "overdone" kifejezés nem azonos azzal, amit Bényei Tamás Pynchonnal kapcsolatban értelmezési "overkillként" emleget. RR p.92.

⁴³⁹ Vö. Kaspar Hauser

eszmecseréjük értelmezése élet és halál kérdése, hiszen saját, ugyancsak Peter nevű kisleány halálát gyászolja meg azzal, hogy a meggyomorított ifjabb Peter Stillmant védelmezi. A detektív-effajta belső motivációja a kemény krimi narratív apparátusára játszik rá (a múltjának sötét foltja miatt örökön úton levő hűs alakjára), így a detektívregény mint szövegfikció éppen ennek a jelentésgenerálásnak az elhalasztódását ígéri. Vagyis amennyiben dekonstrukciós anti-detektívtörténetként olvassuk az elkövetkező oldalakat, mindez azt el feltételezi, hogy a fellelhető kódok elbűbölnek megteremtik a rejtélyt, amit aztán a szöveg mézesmadzagként húzhat el az olvasó orra előtt.

Mivel az adott történetben Paul Auster magádetektívként szerepel, azért hogy „valódi” kilétét elrejtse, hűsünk elször valódi nevén, Daniel Quinnként mutatkozik be. Auster már emlegetett kritikusa, Alison Russell egy véletlen nyelvbottlással azt állítja, hogy Quinn első találkozásukkor Paul Austerként nevezi meg magát.⁴⁴⁰ A szöveg logikája szerint épp a valóság és fikcionalitás közti különbség jelentősége veszne el, ha ténylegesen így történné. A kettő sügynök csavarára rájátszva Quinn éppen az igazsággal hazudik (~~saját nevén~~ mutatkozik be), így valós és valótlan polaritása felcserélődik, dialektikájuk értelmét veszti.

A neveknél maradva biztonsággal megállapítható, hogy a monogramok (D.Q.) indexként viselkednek ebben a szövegben. Az ifjabb Stillman felesége (aki egyben ápolónja is) Auster, a magádetektív telefonszámát egy Michael Saavedra nevű nyugalmazott rendőről kapta. Első (valóban rikítóan szembe nem kódnak) tehát Cervantes, és fenn van a *Don Quijote* lesz. Quinn, csak hogy eloszlassa a félreértést,

⁴⁴⁰ "Quinn elhatározza, hogy személyesen is találkozik a logocentrikus apával. Előbb *Paul Austerként*, majd Henry Darkként, végezetül Peter Stillmanként mutatkozik be." (saját fordításom) "Quinn decides to confront physically the logocentric father. Presenting himself alternately as *Paul Auster*, Henry Dark, and Peter Stillman." (kiemelés tőlem) In: Russell, Alison. *Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective fiction*. Critique: Studies in Contemporary Fiction 31:2 (Winter 1990): p. 75.

amelynek eredményeképpen összekeverték a nyomozó Austerrel, felkeresi a New Yorkban található egyetlen Paul Austert, aki történetesen író. Miután tisztázzák a tévedést, beszélgetésbe elegyednek, melynek során az író beavatja Quinnt készülő esszéjének alapötletébe, mely a *Don Quijote* szerzőjét fészegeti. A regénybeli papír-Auster szellemi megrázkódásának konklúziója az, hogy a regényt Cid Hamete Benengeli név alatt maga Don Quijote írta az írástudatlan Sancho Panza szavaival, a borbély és a pap tollával. A regényt aztán Sansón Sarrasco, a diák arabra fordította, később Cervantes rátalált a fordításra, majd magával az álöltözetbe bújt Don Quijotével fordíttatta vissza. Don Quijote metonimikus párja tehát maga Daniel Quinn. Amennyiben engedjük, hogy ezen mise-en-abyme örvénye magával ragadjon bennünket, nagy bajba kerülünk. Mert hát meddig toleráljuk az idült hülyeségeket? Egyértelmű a válasz, nem?

Auster a szerző, vagyis Cervantes, csak hogy a történetet Auster meg nem nevezett barátja tárja előnk, lenne tehát a fordító, esetünkben az elbeszélő, aki viszont nem más, mint Don Quijote, azaz maga Quinn, aki a történet fő szereplője, és logikánk szerint egyben a szerző is. „Szeretném látni azt a jelenetet Toledo piacán. Cervantes, ahogy felfogadja Don Quijotét, hogy megfektse neki Don Quijote históriáját. Van benne valami megejtő.”⁴⁴¹ – mondja az író az Auster-Quinnnek, tehát saját maga lehetséges énjének (Quinn a *Márol holnapra* félresiklott költője.) Körbe is értünk. "Van benne valami megejtő."

Az író Auster paradox eszmefuttatásában nem felejtkezik meg arról említést tenni, hogy barátai három különböző alakban is megpróbálkoznak azzal, hogy visszatérítsék Don Quijotét a való világba. Három alkalommal is megkísérlik, hogy

⁴⁴¹ NYT p. 101.

belépjenek nyelvének grammatikájába, hogy gyökerestül felforgassák, akárcsak a példában szereplő kém. Ismét feltűnik az értelmezési kényszer mint belülről romboló, szubverzív erő, melynek három megjelenési formája segít az elkövetkezésben fölfedni a dialógusok narratív szerkezetét.

(1) Az első találkozás

A *Don Quijoté*ban a borbély és a lelkész hűsünlő lelkének visszaszerzésére tett első kísérletekkel kísértetnek öltözik. A kísértet, szellem az Auster-regényekben használt egyik olyan hermeneutikus kód, mely a jelenlét hiányát jelöli. Daniel Quinn tehát először áttetsző, eltűnésben lévő entitás. „Ami számít, az a dolog maga, és a dolog, amit nézünk, csak akkor kerül életre, hogyha aki nézi, már eltűnik.”⁴⁴² Quinneknél meg kell szabadulnia önazonosságától, hogy láthassa, megérthesse Stillmant, sajátos metamorfózisa három stációjában éppen ez a folyamat megy végbe. Az első találkozás alkalmával „[f]ény, roppant fény árasztott el mindent (...)”⁴⁴³, míg utolszor a „fény könnyű fátyolként lebegett téglán és levélen, lassan nyúltak az árnyak.”⁴⁴⁴ A világosság fokozatosan szertefoszlik, mert „[s]emmi sem veheti rá az embert, csakis a sötétség, hogy felnyissa szívét a világnak.”⁴⁴⁵ A kódok arra utalnak tehát, hogy Quinn, a kém sikerrel fog eltűnni, a rejtély leleplezésének ígérete ezzel lendületbe hozza a szövegfikció apparátusát, hogy mindörökké beteljesíttetlen maradjon. Anti-detektívtörténet olvasunk valóban. De nem a történetpárhuzamok végtelensége, hanem a befogadó tekintet pontszerű dimenziótlansága felől.

⁴⁴² (saját fordításom) "What counts is the thing itself, and the thing that is seen can come to life only when the one who sees is disappeared." TAH p. 19.

⁴⁴³ NYT p. 75.

⁴⁴⁴ NYT p. 85.

⁴⁴⁵ NYT p. 236.

Quinn elt nési stratégiájával a beszélgetés is teljesen áttetszvé válik. Hozzájárulása a dialógushoz kimerül a bólogató János-szerep abszurdításában. Miközben Stillman nyelvfilozófia rögeszméit ismerteti, Quinn egész lényével a befogadást, a megértést közvetíti, sugallja: helyesel, megerősít („igen”, „pontosan”, „így van”, „igaza van”, „ebben nem kételkedem”, „bíztható hír”, „most már értem”), visszakérdez („kulcsát?”, „Új nyelvet mondott?”) valamint csodálkozik („ah”, „képzelem”, „nem is tudtam”, „hatalmas munka lehet”, „csodálom a türelmét”)⁴⁴⁶. Barthes proairetikus kódoknak nevezi a cselekményt szervező akciókat és a motivációkat megjelenítő viselkedésmódokat. A rejtély megteremtéséért felelős hermeneutikus kódok túldetermináltságával szemben még feltűnőbb ezen kódok kiélezetése, áttetszvé volta. Quinn valójában azzal szólítja meg Stillmant, hogy ne mond semmit. Újabb mozzanat, ami a rejtély/megoldás polarításra utal, illetve – a metafikció ígérete szerint – kérdez rá. Quinn húsz percen keresztül csak ül Stillman mellett, majd öt percen át meredten bámulja, mint afféle meditációs objektumot („Szinte átfúrta a koponyáját”⁴⁴⁷). A megfigyelő jelenlét felszívódik a befogadás aktusában. Quinn pozícióját teljességgel beszélgetőpartnerétől teszi függővé, pusztán tekintet („naked eye”), tisztán kém. A dialógus valójában monologizál, hiszen megszületésénél Quinn csupán bábáskodik, az apasághoz, az eredethez azonban már semmi köze. A kódok, melyeket Stillman felkínál nem csupán azt a Stillmant határozzák meg, akit saját értelmezésében Quinn érzékelni fog, hanem egyúttal magát a befogadó Quinnt is, aki ilyen módon elvesz önmaga személyiségeiben (Daniel Quinn, költő; William Wilson, krimi író; Max Work, saját krimijének hőse; a regény elbeszélője – talán éppen Paul Auster, magádetektív; Daniel Quinn, a kísértet; valamint az elkövetkezések két stáció során

⁴⁴⁶ NYT pp. 75-81.

⁴⁴⁷ NYT p. 81.

felvett alakmárai, alteregói). Indexként ezt az elt nést jelzi Stillman neve is (Still=csend, mozdulatlanság): a csendben való elveszést. A név és az elt nés összekapcsolódik mindjárt az első kódban, melyet Stillman felajánl. Azt állítja, senkivel nem hajlandó szóba állni, míg a nevét meg nem tudja. Persze nem udvariassági díszkörökről van szó. Amint megtudja Quinn nevét, rögtön asszociációs játékba kezd vele, amivel egyben disszeminálja. Így törli Quinn önazonosságának emlékét, melyhez Quinn azzal a csavarral volt képes volt képes „rögzülni”, hogy valódi nevével fedte kilétét. Az asszociációs technika továbbra is meghatározó marad. Laterális, f irányvonalak nélküli gondolatsor mentén halad a beszélgetés, mégis, a látszólagos esetlegesség, véletlenszerűség jól kivehető alaprajzot tár elénk. Akárcsak korábban Stillman céltalannak tűnő kóborlásainak útvonala, melyet az utókövet Quinn gondosan feljegyzett, átrajzolt a térképre, hogy végül a „Bábel tornya” feliratot kapja.⁴⁴⁸ Nem létezik realitás képzelet nélkül. Rögtönzött nyelvfilozófiai értekezésében Stillman egyik témáról a másikra ugorva a nyelv bűbeséséről, Arisztotelészről és Platónról, a nominalizmus-realizmus vitáról, Swift Laputájáról, non-entitativ szemantikáról mondja el rögeszméit. Példaként egy már nem funkcionáló heideggeriánus esernyt hoz, melynek nincs neve, hisz már nem az, ami. A tudós egy új, tisztán referenciális, paradicsomi nyelv szent küldetését vállalta föl: New Yorkot Bábelként, önmagát pedig a névadás új Ádámjaként határozza meg. E kódok, definíciók létrehoznak Quinnben egy lehetséges Stillman-interpretációt, amellyel a megértés szintjén és pillanatában a

⁴⁴⁸ A „screener” csiganyomában rejtegetett esztétikai tartalékokra szép példát nyújt egy új divathóbort, a GPS-rajzolás, egy afféle virtuális street art megjelenése. A New York Times közelmúltban megjelenő cikke, akár egy Auster-regény nyitó sorai is lehetnének: „Három évvel azután, hogy Lengyelországból Brooklynba költözött, Thomas Berezinski egy éjjel részegen hasogató fejfájásra ébredt: elhatározta, hogy változtat az életén. Elkezdett rendszeresen futni, vásárolt egy GPS-t, s egyszeriben teste ecsetté, a város pedig vászonná vált.” *A végső dolgok országában* találkozunk ebben a hírben a *New York trilógiával*. Berezinskin kívül Vincente Montelongo és magát a GPS-rajzolás elnevezést megalkotó angol Jeremy Wood az úttörői az új művészeti ágnak. Vö. [everytrail.com](http://www.nytimes.com/2009/08/20/fashion/20GPS.html?_r=2), [gpsdrawing.com](http://www.gpsdrawing.com). Cikk: http://www.nytimes.com/2009/08/20/fashion/20GPS.html?_r=2 (hozzáférés: 2009.12.10.)

megfigyel metonimikus viszonyba kerül. Kísértetként Quinn megszállja azt a Stillmant, akit a maga számára megkonstruál, és akit Stillman megkonstruál a megfigyelő tekintetben. Lehet vévő válik az újabb stáció, az újabb találkozás.

(2) A második találkozás

Quinn már nem az, aki volt, a megfigyelő fokozatosan megszállja a megfigyelt személyt. Ezt az a kód is jelzi, hogy kettejük közös felülete egy Mayflower nevű kávézóban jön létre másodszor. Stillman magánmitológiájában Amerika új paradicsomként, a nyelv megtisztítása ígéretének földjeként jelenik meg. Emblematikus értelmű hát a hajó neve, mely a zarándok atyákat Plymouthba vitte, s melyre most Quinn is felszáll.

A Don Quijotéban töltött időben tartó varázslat megtörésére másodszor Carrasco tesz kísérletet a Tükrök lovagja képében. A metonímia erősebb, Quinn ezúttal Henry Darkként nevezi meg magát.

„– Ismerjük egymást? – kérdezte végül.

– Nem valószínű – felelte Quinn. – A nevem Henry Dark.

– Ah. Egy ember, aki rögtön a lényegre tér. Ezt szeretem.

– Általában nem sokat kertelek.

– Kert? Milyen kertre? – kérdezte, ha szabadna kérdeznem?

– Az Édenkertre? – természetesen.

– Igen, igen. Az Édenkert. Hogyne. Természetesen. – Valamivel behatóbban vette most szemügyre Quinnt, de tekintetében mintha még mindig bujkált volna egyfajta zavarodottság. – Ne vegye zokon, de elfelejtettem a nevét.

Rémlik, mintha említette volna nem is olyan régen, de valószínűleg kiment a fejemből.

– Henry Dark.”⁴⁴⁹

Henry Dark fiktív személy (mármint Stillman valóságosságához képest), akinek ugyancsak fiktív röpirata, az *Új Babel* mögé elrejtve Stillman saját maga által is veszélyesnek minősített, *Az Édenkert és a torony: az újvilág látnokai* című könyvét megírta. A kém tehát olyan személyiség bérébe bújik bele, melyet maga Stillman szabott saját magára. Quinn így válik tükörképpé, személyiségük találkozásának felülete pedig tükörré. Quinn választott nevének megadásával helyzetbe hozza Stillmant, s egyúttal saját pozícióját is kijelöli. Bár a beszélgetés kezdetén még nem sejti, hogy Henry Dark pusztán Stillman képzeletének szüleménye, amint ez kiderül, Quinn a megnevezés, az önmeghatározás metaforikus aktusával Stillman képzeletébe utalja magát. Stillman pedig soha nem szólalhatna meg, s a szövegben meg sem szólal, csakis Quinn jelenlétében. A metonimikusság ezen szintjén parazita és gazdaállat szimbiózisra lép. A retorikát a groteszkig torzíja a laterális logika, jelentés mint lehetőség horizontálisan szétterjed, a struktúra helyébe az egyetlen cél szolgálatába állított plurális, „skalafüggetlen”⁴⁵⁰ szemiotika lép. Bármilyen felhasználhatok arra, hogy odavigyen, ahova akarom. Vagy másképp: a véletlen egybeesésekben terv fedezhető fel. Nem pusztán a megromlott referencialitás kerül itt el, hanem maga a jelölés, mint ontikus aktus.

⁴⁴⁹ NYT p. 81.

⁴⁵⁰ A komplex hálózatok kutatásában használt terminus. A definíció szerint a skalafüggetlen hálózat olyan hálózat, melynek nagy fokszámú csomópontja van, s a csomópontok fokszámeloszlása méretfüggetlen, az összekötött csúcsok fokszámainak szorzata az azonos fokszámeloszlású gráfok között közel maximális. Ha a modellt az emlékezet szobáinak mnemotechnikai terére alkalmazzuk, ez azt jelentené, hogy valamennyi szoba össze van kötve valamennyi másikkal. Barabási Albert-László. *A hálózatok új tudománya*. Budapest: Magyar Könyvklub, 2003.

Mert hát hogyan is felejtette el a professzor a „Quinn-álnevet”, mikor korábban épp a nevekkal kapcsolatos monomániás megszállottságáról tett ékes tanúbizonyságot? Az Édenkert kódja adja meg a magyarázatot.

A véletlen egybeesés olyan esemény, mellyel két különböző dolgot összekapcsolunk, rímpárba állítunk. Valóság és fikció paradoxonja t nik el() ezekben a szemiotikai aktusokban. Auster a tizenhatodik századi mnemotechnikai rendszerek topológiáját citálva mutatja be, hogy az emlékezet az a hely, ahol minden kétszer történik meg. Dante poklának térképe ily módon értelmezhető az emlékezetben való infernális körbejárásaként, ahogy Miltonnál is kettős értelmével ámít a sátán szava. Csak a b nbeesés el tti nyelv lehetett önazonos, önreferenciális, egy és osztatlan, melyet a bábeli z rzavar nyelvi megel zőtsége rontott meg véglegesen. Stillman számára tehát a megoldandó problémát a valóság mint fikció jelenti. A hagyomány szerint, aki Bábel tornyának maradványaira emelte tekintetét, mindent elfelejtett. Henry Dark jövődölése szerint az új Bábel lakói negyven nap múltán a b nbeesés el tti nyelven fognak majd megszólalni. Az emlékezetkiesés kódként a referencialitásra kérdez rá. Henry Dark perszónája a két beszélget társ közös lényegét képezi, a dialógus során kettejük tükröz désének felületévé, a jelöl és jelölt közti saussure-i papírhártyává válik. Az azonban már eldönthetetlen, hogy melyik oldal a jelöl , és melyik a jelölt.

A referencialitással összefüggésben tehát megjelenik az éntükröz dés, ami háromféleképpen szerepel Auster regényeiben. Mindegyik típus fellelhető a három párbeszédben, bár mindig más és más lesz közülük a hangsúlyos. Az Én-ek egyrészt lehetnek eleve tükörképei („mirror images”) egymásnak, másképp ikrek („doubles”, „twins”), vagy Doppelgängerok. Erre volt példa Quinn és Stillman első találkozása, melynek alkalmával a professzor nem is mulasztja el megjegyezni, hogy a Quinn szó

rímelt a „twin” szóra. Ebben az első beszélgetésben Quinn tiszta tükröz dőse volt Stillmannek. Az Én él sköndhet is a másikon, fölveheti a másik Én-jét. Amikor Quinn Henry Dark b rébe bújik, pontosan ezt teszi. Az Én-ek tükröz dősenek harmadik típusa az apa-fiú kapcsolat lesz, mely viszonyban nem csak az archetipikus Atya mint végső jelölő utáni nyomozás, kutatás érhető tetten, hanem egyúttal az önazonosság keresése is. Ez a típus a harmadik találkozás alkalmával kap hangsúlyt, és teret.

A dialógus további részében Stillman a H.D. kezdő betűkből kiindulva látványos „tojás-allegóriát” visz végig. Az asszociációs láncolatban összekapcsolódik Humpty Dumpty mint nyelvfilozófiai allegória Kolombusz tojásával, amely az új Paradicsom indexikális jelölőjeként keveredik ide, hogy aztán a sort végül a Hold zárja. De nem az üres tér, a semmi szemiotikájának Austernél később (a *Holdpalotában*) kidolgozásra kerül ~~fenséges~~ szimbólumaként, hanem a tojással való alaktani hasonlatossága révén. Ez utóbbi kapcsolódási ponttal már a dada totális szemiotikai önkényéhez kerülünk veszélyes közelségbe, melyet, úgy tényleg, asszociatív tudatáramlásával Stillman egyre határozottabban közelít meg. Ugyanakkor a Hold mint motívum elerre is lendíti a cselekményt az utolsó találkozás felé. Quinn a Tükrök lovagjaként már (le)szerepelt, ideje, hogy a Fehér Hold lovagjaként lépjen színre abban a reménybe, hogy irodalmi pre/co-textjét, Don Quijotét jobb belátásra bírja.

(3) A harmadik találkozás

A Hold Auster szövegeiben az írás fehér terének, a szubjektumot, a rendszerszerűségbe vetett hitet feloldó irracionális szimbóluma. Az irracionális indexe az is, hogy az idősebb Peter Stillmannal való utolsó találkozás helyszíne Mount Tom, melynek kontemplatív atmoszféráját Auster egyik irodalmi apafigurája, a William

Wilson figuráját megalkotó Edgar Allan Poe is nagyra becsülte. A végső találkozás alkalmával – a szubjektumot feloldó Maelstrom magjához érkezve – Quinn Peter Stillmanként fog bemutatkozni.

– Nevem Peter Stillman – így Quinn.

– Az én vagyok – felelte Stillman. – Én vagyok Peter Stillman.

– Én a másik Peter Stillman vagyok.⁴⁵¹”

A tükrözés két típusát, a parazita-gazdaállat típusú viszonyrendszert és a Doppelgänger-kettősséget Austernél ezúttal Lacan Másikja (Autre) követi. A szubjektum konstrukciója Lacan teóriájában a nyelv révén valósul meg. Lacan értelmezésében a Másikat helyként kell tételeznünk, mégpedig olyan helyként, ahol a nyelv konstituálódik.⁴⁵² A nyelv mindig a Másik beszédeként alakul a performanciában langue-ból parole-lá. A Másik ilyen értelemben válik az igazság helyévé, és mivel a Másikon túl nem, csak visszafelé, önnön tükrözésben található újabb Másik, pusztán egyetlen nyelv létezik, másképp: nem létezik metanyelv. Vagyis Auster anti-detektívregénye nem explózió, nem a maffia fajság külső burkait szétfeszíti, azt támadó, átértelmezi, palimpszesztte satírozó progresszió, éppen ellenkezőleg: regresszív implózió. A szubjektum "identitása" nem entitás, hanem egy az imaginárius birodalmához tartozó, a folyamatos változással szembeni képzetes ellenállás elidegenült imágója. A hermeneutikus kódok indexei végső soron arra utalnak, hogy az "Én" maga is csupán Peirce-i értelemben vett index, nincs fix referenciája, így átmenetiségében

⁴⁵¹ Kiemelés t. i. m.

⁴⁵² Lacan, Jacques. *The Seminar. Book III. The Psychoses, 1955-56*. Trans. Russell Grigg. London: Routledge, 1993. p. 274.

megragadhatatlan és illékony. Az interszubbektivitást, az emberi kapcsolatok rendszerét a nyelv fogja körül. A nyelv mindig változó, a beszél kön kívül es tér, Bhabha harmadik helye⁴⁵³, amelyben a szubjektum és másikja(i) konstituálódnak, és törlődnek. Bhabha egy másik koncepcióval, a hibriditással is leírja a parazita és gazdaállat, a gyarmatosító és gyarmatosított érintkezésének ezt a pozícióját. Bhabhának a kolonializmus kontextusában értelmezett terminusát negatív módon úgy definiálja, hogy az nem két entitás (esetünkben kultúra) feszültségeinek feloldását leíró terminus, sokkal inkább olyan pozíció, melyet a gyarmatosító kultúra képtelen felismerni saját szimbolikus rendjén belül, mely a kultúrát a paródia és travesztia eszközeivel kérdőjel alá helyezi. Ezt a megjósolhatatlan, lebegő pozíciót Bhabha összeköti Freud *unheimlich* („uncanny”) fogalmával. Az ismeretlen megingatja a rögzült jelentésekbe, a rendszerszerűségbe vetett hite(ke)t, ily módon fenyeget, szubverzív erőként jelenik meg. Bhabha kijelentése szerint „a hibriditás egységet felaprózó folyamata a legjobban a jelenlét metonímiájaként írható le.”⁴⁵⁴ Az Én története az Én kontingenciájának története a szimbolikus rendben.

S hogy az Én hagymahéjainak lehámozása mennyire nem kifelé, hanem sokkal inkább befelé irányuló mozgás, mi sem jelzi jobban, hogy Lacan Másikjától az id sebb Stillman Harold Bloom⁴⁵⁵, sőt Freud felé fordítja tekintetünket:

⁴⁵³ Bhabha posztkolonialista teorémájában a „harmadik helyet („the third space”) a megosztottság elkülöníthetlenségének ambivalenciája jellemzi, melyben a gyarmatosító és a gyarmatosított soha sem teljesen szétválasztható, az Én és a Másik egymáshoz képest definiált azonosságának ambivalenciája nem feloldható. Bhabha, Homi K.. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1995.

⁴⁵⁴ (saját fordításom) „The partialising process of hybridity is best described as a metonymy of presence.” A jelenlét metonimikusságát Bhabha szembeállítja a jelen látható, fixált autoriter metaforikusságával; a jelöl és jelölt közti érintkezésen alapuló, laterális, centrumból kimozdított asszociatív kapcsolatot veti össze azok felcserélhetőségével. Bhabha, K. Homi. *Signs Taken for Wonders*. in: *The Location of Culture*. London: Routledge, 1995. p. 176.

⁴⁵⁵ Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford University Press US, 1997.

„– Értem már. Úgy gondolja, hogy a fiam. Igen, elképzelhet .”⁴⁵⁶

Miután pedig Quinn kijelölte Stillman számára az apa pozícióját (tehát Stillman jelölte ki Quinn számára a fiú szerepét), tanítás következik életről-halálról, emlékezetről és hazugságról, míg végül az abszurd parainesis arra a konklúzióra fut ki, hogy „pénz nem n a fán.”⁴⁵⁷ Az unheimlich térbe kerülve a parodisztikus retorika végképp átveszi az uralmat, szubverzivitása extatikussá fajul, bármi összefügghet, összekapcsolhatóvá válik bármivel. Quinn a metonimikus kapcsolódások végletesen felgerjedt hálózatában a harmadik szinten is találkozik Stillmannel, de ez a találkozás a „harmadik helyen”, a fixált azonosság ellehetetlenülésének, a jelölők tiszta szabad játékának terében, az eldönthetlenségek kiterjesztésével jött létre. Végül is ki követett akkor kicsodát? Kódjaink kioltják egymást. Don Quijote lehet Daniel Quinn, de lehet az író Auster is. Bár éppen Peter Stillman az, akit Don Quijoteként látunk a Holdon járni. az, aki neve kezd betiben az utóirat (**p**ost **s**criptum) rövidítését viseli magán, aki – miközben látszólag helyre kívánja állítani – valójában ellehetetleníti a f szöveg hatalmát. „Bizonyos értelemben minden olvasható minden más lábjegyzeteként.”⁴⁵⁸ Peter Stillman az, aki felébreszti, felbéri Quinn, hogy kövesse.⁴⁵⁹ Akár a trilógia következő kötetében szereplő Black és Blue esetében, Stillman azáltal létezik, hogy befogadják. Csakhogy Quinne ehhez el kell tennie, el kell vesznie, míg az Én-ek érintkezési felülete olyannyira kiterjed, hogy már a két oldal nem különíthető egymástól. Quinn

⁴⁵⁶ NYT p. 86.

⁴⁵⁷ NYT p. 87.

⁴⁵⁸ "Everything, in some sense, can be read as a gloss on everything else." TIS p. 83.

⁴⁵⁹ Az ifjabb/idebb polaritás eldönthetlenné válik a történet szintjén. Az apa szabadulásának fenyeget veszélyével lendíti mozgásba Quinn-Austert a fiú a telefonhívással.

kísértetként, „tisza hangként”⁴⁶⁰, Echóként viselkedik. Alison Russell⁴⁶¹ idézi Northrop Frye Nárcisz-interpretációját⁴⁶². Fry szerint Nárcisz tükörképe pusztán „baljóslatú”⁴⁶³ árnyék, Doppelgänger, mely parazitaként él sködik Nárcisz létén, így okozva annak halálát. Vitathatónak t nnik Russell kijelentése, miszerint Auster aláássa a dichotómiát azzal, hogy az ellenpárok közti hierarchiát destruálja. Véleményem szerint azonban a mitotéma nem nem bináris oppozícióra épül. Echó a jelenlét hiányának jelöl je. az, aki a jelenlétét megtagadja azáltal, hogy visszhangozza Nárcisz (a co-textben Stillman) szavait. Nárcisz benne, Echóban tükröz dik, maga képzi meg azt a vízfelületet, amely mindkét nárciszt, Stillmant és az iker-Stillmant elválasztja és összeköti. Echó az az Én, aki a teljes trilógiában a *Kísértetek* cím kötet. A három Én hierarchikusan nem rangsorolható, köztük alá-fölérendeltségi viszony sem állítható föl, így annak dekonstrukciója sem értelmezhet . Amint a fikció és valóság elkülönítésére tett er feszítések is sorra kudarcot vallanak a m ben, mert e kett viszonya nem választható le sem egyikr l, sem másikról. A tükör (Echó) két oldalán lév két Nárcisz egymásba játszik, a reflexiv felület "jelenvalólétlehetetlensége" nem választható le a nárcizmus lényegér l. Éppen ezért tekintem problematikusnak Russell azon kijelentését, mely szerint az „Üvegváros paranoid szöveg”⁴⁶⁴ volna. Éppen a különböz ség, az Én-elhasonulás, a „Doppelgängerek tánca”⁴⁶⁵, szabad játéka az, ami eluralkodik a textuális terepen. Ugyanolyan következetlenség ebben a szövegben Echót „baljóslatúnak”

⁴⁶⁰ Derrida, Jacques. *Grammatológia*. Szombathely: Életünk szerkeszt sége, 1991. Mivel a magyar fordítás csak az els részt tartalmazza, az angol nyelv kiadást használtam forrásként: Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: John Hopkins U P, 1976. p. 65.

⁴⁶¹ Russell, Alison. *Deconstructing the New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction*. Critique: Studies in Contemporary Fiction 31:2 (Winter 1990): p. 83.

⁴⁶² Frye, Northrop. *The Secular Scripture: A Study of the Scripture of Romance*. Cambridge: Harward U P, 1976. p. 54.

⁴⁶³ Uo.

⁴⁶⁴ Russell, Alison. *Deconstructing the New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction*. Critique: Studies in Contemporary Fiction 31:2 (Winter 1990): p. 76.

⁴⁶⁵ Geoffrey O'Brien a New York trilógiáról. In: Bawer, Bruce. *Doubles and more doubles*. The New York Criterion, April, 1989. p. 69.

nevezni, mint amekkora „túlkapás”⁴⁶⁶ a New York trilógia textuális hajtóerejeként a félelem történetgerjesztő ösztönét meghatározni. Amennyire nem szokás Thomas Pynchont kizárólag *A 49-es tétel kiáltásával* azonosítani, ugyanannyira félrevezet Auster és Pynchon egybegyűrése. Ha már mindenképp a pszichopatológiához fordulunk találó párhuzamot keresve, helytállóbb diagnózisnak tekintünk a skizofrénia mint a szöveg dinamikájáért felelős transzperszonális tudatforma.

A *New York trilógia* hermeneutikus kódjainak vizsgálatát Russell állításával indítottam, aki szerint Auster műve dekonstrukciós anti-detektívtörténetként határozható meg. Russellnél a trilógia hermeneutikus kódjai az anti-detektívtörténet műfaji jellemzőinek megfelelően megteremtik a rejtélyt, majd ugyanezen kódok el is halasztják azt. Míg a hagyományos krimiben/kémregényben a detektív és a „detektált” között létrejövő azonosság a rejtély megoldásához vezet (példánkban Roger Moore lefűleli a gonoszt), addig dekonstrukciós ellenpárjában a szöveg el feltételezi, hogy a kódok megteremtik a rejtélyt, amely a centrumot visszamen legesen megteremtő zárlat törlésével disszeminálódik (a hangsúly az elhalasztódó rejtélyen van). Auster metafikcionális anti-detektívtörténete azonban más irányt szab a történetnek. Az első kötet zárlatában Quinn esernyőjét szorongatva ráébreszt, hogy Stillmannek végképp nyoma veszett. Stillman, miután Quinn mindhárom alakban megjelent előtt (s Stillman is Quinnekként), mindörökké megtagadja a jelenlétét és süllyed el. Az esernyő itt kód (Esernyő-e az esernyő, ha már nincs rajta szövet?), a referencialitás paradoxonára visszautalva rámutat az éntükrözésre, azon keresztül pedig az azonosság kérdéséhez vezet. A szöveget detektív- vagy kémregényként olvasva tehát Quinn vaknak bizonyul a Stillman-rejtély megoldásában, egyszerre elbukik, elveszti a célszemélyt szem előtt.

⁴⁶⁶ Vö. "It's all rather overdone." Uo. p. 70. Vö. a 438-as lábjegyzettel.

Eredeti példánk kémének látószögéből, akár az őt megfigyelő objektívéből, vakfoltként kiesik a világnak ez a szeglete. Az *Üvegvárost* anti-detektívtörténetként olvasva a jelenlét megtagadja magát, a jelentéselhalasztódás ellehetetleníti a megértést. A pályája vesztett kémét mindörökre hitegeti a végső jelölő délibábjának káprázatos ígérete. Ezt a két elbűbölő lehetőséget a szöveg interpretációs csapdaként tartja fenn és szünteti meg egyidejűleg: textuális feketelyukként építi magába. Ugyanis metafikcionális anti-detektívtörténetként olvasva a regényt, a szöveg intradiegetikus szintjén (és a diegetikus szint tükörszimmetriájában az extradiegetikus szinten is) már a hermeneutikus kódokban megtörténik a jelentéselhalasztódás. A rejtély meg sem konstruálódhat rejtélyként, hiszen a kódok önmagukban jelentésüket elhalasztva elvisznek a rejtély elhalasztódásának lehetőségét. Ugyanakkor azokat a narratív mozzanatok, amelyekkel a kódok viszonyba lépnek, a diszkurzus mindig rejtélyként érzékeli, mivel a kapcsolódásokat létrehozó erő elrejtik magukat. Az értelmezés mint az elhalasztódó jelentés utáni vágy csak a szöveg dekonstrukciós anti-detektívtörténetként való interpretációjában marad lehetőséget, a harmadik, metafikcionális olvasat az értelmezési kényszer a befogadás lehetőségét megteremtve azonosság kérdéséhez utalja vissza. Auster regényére is alkalmazható Bényei Tamás megállapítása Georges Perec *La Disparition*-járól: „A jelentésképzés kritikája olyan alapszinten robbantja szét a szöveg kohézióját, hogy az eleve egyesélyes: nem jön létre a rend és a véletlenszerűség ellentétének feszültsége, s így tulajdonképpen el sem jutunk a detektívtörténetig.”⁴⁶⁷ Az Echo párhuzam mintájára az azonosság három stációban feltett kérdése nem disszeminálja, destruálja az azonosságba vetett illuzórikus hit stabilitását, hanem dramatizálja, időben elhelyezve elbeszéli a tükröződő felületek létrehozta

⁴⁶⁷ RR p. 114.

szimulákrumot⁴⁶⁸. Nem csupán Quinn, de maga Stillman is eltűnik a befogadás aktusában. Az eredendően jelenlét⁴⁶⁹ (és nem rejtély) után kutató hős pályájáról letérve a szabadesés súlytalan állapotába kerül. Quinn számára a szöveg egy megfoghatatlan pontján a megfigyelés ürüggyé válik arra, hogy feloldódjon a rendszerszerűség valamennyi ideológiájától való megszabadulás extatikus vágyában. Elkezd levedleni személyiségeit, pusztítani önazonosságát egészen addig a pontig, míg olyan műalkotássá nem válik, „mely direkt kifejezése annak az erőfeszítésnek, ahogyan a művészet kifejezi önmagát.”⁴⁷⁰ A rejtély megoldását kutató hős visszavitt minket Don Quijotéhoz – a könyvektől megbabonázott lovaggal pedig a szubjektum azonosságának kérdéséhez jutunk. Ezen a ponton Auster regényének diszkurzusa világosan elkülöníthetvé válik a dekonstrukciós anti-detektívtörténet műfajától.⁴⁷¹

⁴⁶⁸ Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulations*. In: Baudrillard, Jean. *Selected Writings*, Ed. Mark Poster, Stanford; Stanford University Press, 1988. pp.166-184. Magyarul: Baudrillard, Jean. *A szimulákrum első bűnéje*. Ford. Gálgó Gábor. In: *Testes könyv I.* Szerk. Fogarasi György, Odorics Ferenc. Szeged: Ictus Kiadó, JATE Irodalomelméleti Csoport, 1997. pp. 161-191.

⁴⁶⁹ Quinn amikor felkészül, hogy elfogadja a megbízást, felvegye a telefont, úgy érzi, a pillanat megköveteli, hogy *anyaszi*l meztelenre vetkőzzék.

⁴⁷⁰ (saját fordításom) „(...) an art that is the direct expression of the effort to express itself.” TAH p. 13.

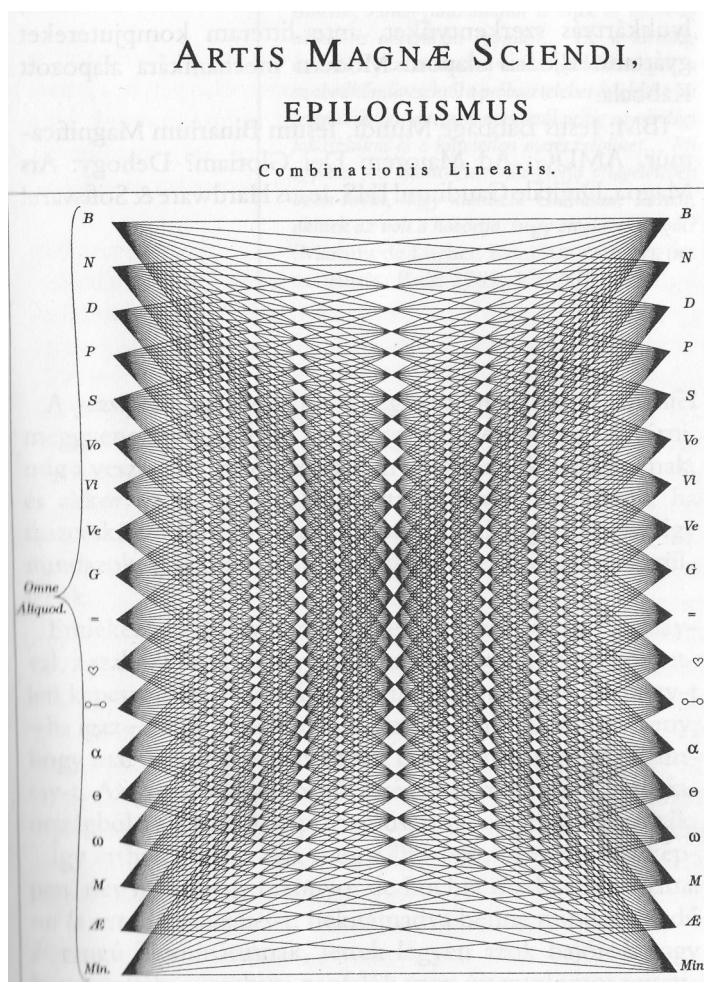
⁴⁷¹ Vö: Bényei Tamás megállapításával: "Ha az egyik irányból nézzük, úgy tűnik, hogy valami, ami egy nagyobb dolog része, paradox módon mégis képes tartalmazni, felülrni ezt a nagyobb, teltörl dologot, ha viszont máshonnan tekintjük, akkor a labirintusnak a történet általi eltörlése a végpont. A két nézőpont viszonya ugyanolyan paradox és végtelen, mint a klasszikus krimi és sajátos újrafásai közötti kapcsolat." RR p. 213.

X. Konklúzió

Értekezésem célkitűzése arra irányult, hogy Paul Auster korai műveinek [tehát nem korai regényeinek (vö. a bevezetés kezdő soraival)] feldolgozásával felvázoljak egy, a posztmodern próza első hullámától (Barth, Pynchon, Coover, Vonnegut, Barthelme, Hawkes, Gaddis) eltérő, sajátos poétikai rendszert. Kísérletet tettem arra, hogy a fehér terek motívumát teoretikus fogalommá alakítva meghatározzam az irodalom azon terét, azt az aporetikus, fiktív és valóságos Austerreicht, amelyben az olvasás aktusában áthaladó tudat nyomai, emlékei a szerző után kutatva szöveggé állnak össze. A vizsgálat tárgyául Auster korai versei, drámái, emlékiratai, álneven írt ponyva krimije és első regénye szolgáltak.

A kutatás eredményei a fehér tér fogalmának megalapozásából következnek. Idesorolom a műnemek progressziójában is megmutatkozó poétikai labirintus feltérképezését, amelyet egymással skálafüggetlen hálózatot alkotó csomópontok összeköttetései alkotnak. Az általam kiemelt csomópontok a következők voltak: fehér terek (fissure, magány, csend, eltűnések, a vég kimeríthetetlensége, örvény, káosz, mise-en-abyme), a fal szimbóluma (nyelv, történelem, munka, művészet), aszkézis (éhezésművészet, élettérírás, pars pro toto, végtelen regresszió), unheimlich (az irodalom unheimlich tere, a hatásiszony unheimlich állapota, a véletlen poétikája, valóság és fikció unheimlich viszonya, a gótikus krimi "uncanny" műfajisága, a jelenlét hiányának unheimlich kísértetei, a krimi műfajának unheimlich mutációi, végső soron az azonosság metalepsziseinek unheimlich élménye), nosztalgia (a jelen iránti nosztalgia, a kezdet örökös regressziója, osztott Én, "Je est un autre", az emlékezet szobái: "chambre de bonne", hálózat, labirintus, az Én szimulákruma), szabotázs (erőszak, önfegyelem, aszkézis, regresszió), Doppelgänger (ismétlés: fehér terek, aszkézis, unheimlich,

nosztalgia). A labirintus ábrázolására hadd idézzem ide az amsterdami archívum (vö. p. 129.) egyik lapját⁴⁷²:



A korai Auster művek feldolgozása eredményeként a dolgozat olyan következtetéshez vezetett, amely felülírja a *New York trilógia* közmegegyezésszer besorolását dekonstrukciós anti-detektívtörténetként (vö. Alison Russell tanulmányával). A trilógia és a későbbi művek metafikcionális, fehér terekre épül poétikájának felvázolása érvelésem szerint lehet véteheti az életm. ellentmondásos

⁴⁷² Eco, Umberto. *A Foucault inga*. Európa Könyvkiadó, 1992. p. 575. Az *Epilogismus combinationis linearis* idézet az *Ars Magna Sciendi* 1669-es, amsterdami kiadásából.

repciójának újragondolását, és ezzel együtt Auster művei egységesebb kritikai képeinek kialakítását azáltal, hogy összekapcsolhatóvá teszi az eddig megírt és a majdan elkészülő műveket Auster korai szövegeivel, valamint a *New York trilógiával*. Disszertációm az *Üvegváros* és az azt megelőző szövegek olvasataival igyekezett megérteni Nealon megállapítását, amellyel még 1996-ban is egyedül állt a kritikai közvélekedésben:

„Meglátásom szerint az *Üvegváros* nem annyira az olvasás terében meglévő játékkal és lehetőséggel konfrontálódik – melyek a hetvenes évek posztmodernjének alapkonceptiói –, hanem sokkal inkább az írás terének lehetőségeivel/lehetetlenségével, bizonytalanságaival, illetve az elkülönülésre adott válaszaival. Ha egyetérthetünk Spanossal abban, hogy a detektív-mint-olvasó kitüntetett területet jelent a posztmodern első hulláma számára, akkor részemről hozzá kell tennem, hogy Austernél a detektív-mint-író koncepciója az amerikai posztmodern próza eltérő felfogásának kitüntetett terepeként szolgál” (Nealon 95).

A kutatás további eredményének tartom azt is, hogy a szerző műveiben meglévő paradoxonokon kívül felhívhattam a figyelmet az Austerrel kapcsolatos számtalan ellentmondásra. Az elméleti aporetikusság mellett következzenek néhány olyan visszasszög is, amelyet a szerző pályáját követő olvasó figyelt meg.

Austert kudarcai sikeressé, sikerei kudarcossá tették. Neves barátjának, Don DeLillónak karrierje árnyékában az ő neve elhalványul (vö. *Kísértetek*, a *Leviatán*, Az *illúziók könyve*), termékeny mű fordítóként Beckett elutasítja, az *Üvegváros* kéziratát tizenhat kiadó küldi vissza. Majd, amikor a *New York trilógia* meghozza az áttörést, a

posztmodern krimi olyan örökös viszonyítási ponttá válik életművében, amelynek pedig soha nem is akart megfelelni. Hadd idézzek fel két mottót a fenti szövegben is:

„S.G.: Bizonyára vegyes érzelmekkel fogadta, hogy – legalábbis eleinte – gyakorta emlegették önt krimi íróként.

P.A.: Időnként valóban terhemre volt. Nem mintha bármi kifogásom volna a műfaj ellen, egyszerűen csak nincs sok köze a könyveimhez. (...) A mystery válaszokról szól, a regényeim kérdésekről.”

„Auster detektív/író karaktere különleges lehetőség számunkra, hogy a posztmodern amerikai irodalmon belül némileg különálló indítást figyelhessünk meg.” (Nealon 95)

A bevezetőben vállalt tézisek igazolását első sorban azzal a céllal töltötte ki magam elé értekezésem (ezért nem angolul íródott), hogy hozzájáruljon Auster 90-es évektől született műveinek magyarul írt recepciójához, ahhoz a folyamathoz, amely elindíthatná a megjelent versek, regények kritikai feldolgozását. Ezt nemcsak az eddig már megjelent regényfordítások teszik szükségessé, hanem azok is, amelyekkel a hazai könyvkiadás (és filmforgalmazás) eddig adós maradt. Szívesen olvasnék például valóság és fikció viszonyáról akár egy kritikai vitát is a *True Tales of American Life* kötetével kapcsolatban, amelynek igaz történeteit Auster egy rádiósorozatban gyűjtötte össze. De fontos lenne magyarul olvasni a *Mr. Vertigo* magyar vonatkozásairól is, amint izgalmas lenne Csáki László rövidfilmjéről (*Fluxus*) és a *Timbuktu* viszonyáról többet megtudni. Már csak azért is, mert tudomásom szerint ez utóbbi film eddig az egyetlen olyan hazai mű, amelyben Auster hatása kimutatható (igaz, itt is inkább adaptációról

van szó). Feltételezem, hogy kritikai feldolgozása révén az Auster képviselte irodalmi hagyomány élettelibb jelenséggé válhatna a magyar irodalomban is. Ez nyilván nem feltétlenül szükséges, ugyanakkor a hazai olvasási alakzatok fogékonysága az amerikai szerzőmvei iránt mégiscsak elgondolkodtató. Ezen kívül van egy aktualitása is a dolgozatnak. Az Auster-recepció közvélekedése szerint a korai regények (*New York trilógia*, *A végső dolgok országában*, *Holdpalota*, *A véletlen zenéje*) után új korszak következett. A kezdeti korszakhoz való visszatérést ígérik az első recenziók Auster legújabb, *Invisible* című kötete kapcsán.

Felhasznált irodalom:

Adams, Timothy Dow. *Light Writing and Life Writing - Photography in Autobiography*. The University of North Carolina Press, 2000.

Adams, Timothy Dow. *Photography and Ventriloquy in Paul Auster's The Invention of Solitude*. In: Couser, G. Thomas (Ed.) and Fichtelberg, Joseph (Ed. and introd.). *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern. Contributions to the Study of World Literature*. 85. Westport, CT: Greenwood, 1998. pp. 11-22.

Ades, Dawn. *Duchamp's Masquerades*. In: *The Portrait in Photography*. London: Reaktion, 1992. pp. 94-114.

After Yesterday's Crash: The Avant-Pop Anthology. Ed. by Larry McCaffery. Penguin Books, 1995. pp. 295-317.

Albert László, Barabási. *A hálózatok új tudománya*. Budapest: Magyar Könyvklub, 2003.

Alford, Steven E. *Mirrors of Madness: Paul Auster's The New York Trilogy*. In: *Critique*, Vol 37 (1995). pp. 17-31.

Alford, Steven E. *Spaced-Out: Signification and Space in Paul Auster's The New York Trilogy*. In: *Contemporary Literature* Vol. 36 (1995). pp. 613-632.

Bal, Mieke. *Narratology*. University of Toronto Press Incorporated, 1997.

Balzac, Honoré de. *Az ismeretlen remekm*. Ford. Réz Ádám. In: *A világirodalom legszebb elbeszélései*. Szerk. Domokos János. Budapest: 1988. pp. 407-408.

Barone, Dennis. *Auster's Memory*. *Review of Contemporary Fiction* (1994 Spring), pp. 32-36.

Barthes, Roland. *S/Z*. Budapest: Osiris Kiadó, 1997.

Barthes, Roland. *A m t l a szöveg felé*. In: *A szöveg öröme*. Budapest: Osiris Kiadó, 1996.

Barthes, Roland. *A m t l a szöveg felé*. In: *A szöveg öröme*. Budapest: Osiris Kiadó, 1996. pp. 67-74.

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York University Press, 1991.

Barthes, Roland. *The Photographic Message*. In: *Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang, 1977. pp. 15-31.

Baudrillard, Jean. *A szimulákrum els bbsége*. Ford. Gángó Gábor. In: *Testes könyv I.* Szerk. Fogarasi György, Odorics Ferenc. Szeged: Ictus Kiadó, JATE Irodalomelméleti Csoport, 1997. pp. 161-191.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulations*. In: Baudrillard, Jean. *Selected Writings*, Ed. Mark Poste, Stanford; Stanford University Press, 1988. pp.166-184.

Bawer, Bruce. *Doubles and more doubles*. *The New Criterion*, April. 1989. pp. 67-74.

Baxter, Charles. *The Bureau of missing persons: Notes on Paul Auster's fiction*. *The Review of Contemporary Fiction*,14:1 (1994 Spring)

Beaujour, Michel. *Poetics of Literary Self-portrait*. Trans. Yara Milos. New York: New York University Press, 1991.

Beckett, Samuel. *Beckett összes drámái: Eluetheria*. Európa Kiadó, 2006.

Beckett, Samuel. *El re vaknyugatnak* [Elbeszélések.] Ford. Barkóczi András, Klimó Ágnes et al. Utószó: Takács Ferenc. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989.

Beckett, Samuel. *Molloy. Malone meghal. A megnevezhetetlen*. Ford. Török Gábor. Budapest: Magvet , 1987.

Bengi László. *Paul Auster: Timbuktu*. In: *Filológiai Közlöny* 2000/2. pp. 90-91.

Benjamin, Walter. *Franz Kafka: On the Tenth Anniversary of his Death*. In: *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. Ed. Hannah Arendt. London: Fontana, 1973.

Bex, Tony. *Variety in Written English*. London: Routledge, 1996.

Beyond the Red Notebook. Ed. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

Bhabha, Homi K.. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1995.

Bhabha, K. Homi. *Signs Taken for Wonders*. in: *The Location of Culture*. London: Routledge, 1995.

Blanchot, Maurice. *The Space of Literature*. Trans. Ann Smock. University of Nebraska Press, 1982.

Blanchot, Maurice. *Az irodalmi tér*. Kijárat Kiadó, 2005.

Blanchot, Maurice. *The Gaze of Orpheus*. Ed. P. Adams Sitney. Trans. Lydia Davis. Barrytown, NY: Station Hill Press, 1981.

Blanchot, Maurice. *The Station Hill Blanchot Reader*. Trans. Paul Auster, Lydia Davis and Robert Lamberton. Station Hill-Barrytown Ltd., 1998.

Blanchot, Maurice. *The Writing of the Disaster*. Trans. Ann Smock. University of Nebraska Press, 1995.

Bloom, Harold. *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford University Press US, 1997.

Bollobás Enikő. *Az amerikai irodalom története*. Budapest: Osiris Kiadó. 2005.

Borges, Jorge Luis. *A Don Quijote apró csodái*. In: *Az örökkévalóság története*. Szerk. Scholz László. Budapest: Európa, 1999. pp. 230-234.

Brooke-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure*. Cambridge: Cambridge University Press. 1981.

Burke, P. *Listening at the abyss*. In G. A. Johnson & M. B. Smith, eds., *Ontology and alterity in Merleau-Ponty*, Evanston: Northwestern University Press, 1990. pp. 81-97.

Cambell, Julie. *The Legacy of Samuel Beckett in Paul Auster's Work*. (megjelenés előtt)

Campbell, Julie. *Beckett and Paul Auster: Fathers and Sons and the Creativity of Misreading*. In: *Beckett at 100 Revolving it All*. Ed. by Linda Ben Zvi and Angela Moorjani. Oxford University Press, 2008. pp. 299-311.

Carl D. Malmgren. *From Work to Text*. In: *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 21, No.1 (Autumn, 1987)

Cartier-Bresson, Henri. *The Decisive Moment*. Texts and photographs by Henri Cartier-Bresson. Cover by Henri Matisse. Simon & Schuster, New York: 1952.

Chandler, Raymond. *The Simple Art of Murder*, in: *Pearls ar a Nuisance*. 1980.

Chapman, Siobhan; Routledge, Christopher. *The Pragmatics of Detection: Paul Auster's City of Glass*. In: *Language and Literature* Vol. 8, No.3 (1999) pp. 241-253.

Charles Reznikoff Man and Poet. Ed. Milton Hindus. The National Poetry Foundation, Inc. University of Maine at Toronto, 1984.

Chatman, Seymour. *Discourse: Nonnarrated Stories. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP, 1978.

Cohen, Josh. *Desertions: Paul Auster, Edmond, Jabès, and the Writing of Auschwitz*. In: *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 33, No. 3 (Autumn, 2000 - Winter, 2001), pp. 94-107.

Contat, Michel; Waters, Alyson. *The Manuscript in the Book: A Conversation*. Yale French Studies, 89 (1996) pp. 160-187.

Creeley, Robert. *Austerities*. In: Review of Contemporary Fiction, Vol. 14, Spring 1994. pp. 35-42.

Csuhai István. *Egy amerikai irodalmi író*. In: Holmi 2000/5. pp. 619-623.

Dällenbach, Lucien. *Le Récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977.

Dällenbach, Lucien. *The Mirror in the Text*. University of Chicago Press, 1989.

de Man, Paul *Az önéletrajz mint arcrongálás*. Ford. Fogarasi György. In: Pompeji, Szerk. Darvasi László, Lackó Sándor, Szilasi László, Utasi Csilla. Szeged, 1997/2-3. pp. 93-107.

Derrida, Jacques. *Grammatológia*. Szombathely: Életünk szerkesztése, 1991.

Dimovitz, Scott A. *Public Personae and the Private I: De-Compositional Ontology in Paul Auster's The New York Trilogy*. IN: MFS Modern Fiction Studies – Volume 52, Number 3, Fall 2006, pp. 613-633.

Dirver, Tom. *Beckett at the Madeleine*. In: The Columbia University Forum. Summer 1961.

Eakin, John. *Relational Selves, Relational Lives: The Story of the Story*. In: Couser, G. Thomas (Ed.) and Fichtelberg, Joseph (Ed. and introd.). True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern. Contributions to the Study of World Literature. 85. Westport, CT: Greenwood, 1998. pp. 63-81.

Eco, Umberto. *The Role of the Reader- Exploration in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Egyed Péter. *A filozófia szabadságprogramja és a szubjektivitás-kritika a posztmodern után*. In: Studia universitatis Babes-Bolyai - Philosophia, 1/2002.

Finkelstein, Norman. *The Ritual of New Creation - Jewish Tradition and Contemporary Literature*. State University of New York Press, 1992.

Ford, Mark. *Inventions of Solitude: Thoreau and Auster*. In: Journal of American Studies, 33 (1999), 2, pp. 201-219.

Foucault, Michel. *A Preface to Transgression. Language, Counter-Memory, Practice: Selected essays and Interviews*. Ed. Donald F. Bouchard. Trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca: Cornell U P, 1977.

Foucault, Michel. *Felügyelet és büntetés*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1990.

Freud, Sigmund. *The Uncanny* (1919). Rivkin, Julie and Ryan, Michael. *Literary Theory An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers Inc., 2001.

Frye, Northrop. *The Secular Scripture: A Study of the Scripture of Romance*. Cambridge: Harvard U P, 1976.

Genette, Gérard. *Metalepszis – Az alakzattól a fikcióig*. Ford. Z. Varga Zoltán. Pesti Kaligramm Kft., 2006.

Genette, Gerard. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

Gide, André. *Journals 1889-1949*. Hammondsouth: Penguin, 1967.

Glynos, Jason; Stravarakakis, Jason. *Lacan and Science*. Karnak Books, 2002.

Greenlee, Douglas. *Peirce's Concept of Sign*. The Hague-Paris: Mouton, 1973.

Gregory, Sinda. MacCefferey, Larry. *An Interview with Paul Auster*. Mississippi Review: Interview Issue 20. 1-2. (1991): pp. 49-62.

Gurganus, Allan. *How Do You Introduce Paul Auster in Three Minutes?* In: *Contemporary Fiction*, Spring, 1994. pp. 7-10.

Hammett, Dashiell. *The Continental Op*, Ed. by Steven Marcus (New York: Random House, 1974.

Hamsun, Knut. *Éhség*. Háttér Kiadó, 2001.

Hegyí Pál. *Ami Austernek nem zsánere*. In: *Szövegek között III.*, Szeged: 1999. pp. 69-83.

Hegyí Pál. *Paul Auster's anti-detection*. In: *Szövegek között*, Szeged: 1996. pp. 170-185.

Hegyí Pál. *The Continuity of Interpretation (The Semiotic and Poetic function of the mise en abyme in Paul Auster's The Music of Chance)*. In: *Szövegek között – Among Texts*, Szeged: 2006. pp. 89-97.

Heidegger, Martin. *Lét és Id*. Budapest: Gondolat, 1989.

Henry David Thoreau, *Walden*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

If There Were Anywhere but Desert: The Selected Poems of Edmond Jabès. Station Hill Press, 1988.

Ignatieff, Michael. *The Russian Album*. New York: Viking, 1987.

Iser, Wolfgang. *The Act of Reading - A Theory of Aesthetic Response*. London and New York: Routledge, 2001.

J. Hillis Miller: *The Linguistic Moment From Wordsworth to Stevens*. Princeton University Press, 1985.

Jablonczay Tímea: *A bezárt szoba. Auster New York trilógiája mint én-elbeszélés*. In Mekis D. János-Z. Varga Zoltán (szerk.): *Írott és olvasott identitás - Az önéletrajzi m fajok kontextusai*. L'Harmattan, Budapest, 2008. pp. 370-380.

Jablonczay Tímea. *A téves hívással kezd döött minden*. In: *Filológiai közlöny*. 52. Évf. 1-2. szám/2006., pp. 120-134.

Jakobson, Roman. *Language in Relation to Other Communication Systems*. In: *Selected Writings*. The Hague: Mouton, 1971.

Jacques Dupin's Selected Poems. Newcastle-upon-Tyne: Bloodaxe Books, 1992.

Kafka, Franz. *Elbeszélések*. Ferenczy Kiadó, 1995.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay On Abjection*. Columbia University Press, 1982.

Lacan, Jacques. *The Ethics of Psychoanalysis*. W.W. Norton & Company Inc., 1992.

Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Ed. Jacques-Alain Miller, Trans. Alan Sheridan, New York: W.W. Norton & Company, 1981.

Lacan, Jacques. *The Seminar on The Purloined Letter*. In: *Écrits*, Trans. Jeffrey Mehlman in *Yale French Studies* 48, 1973.

Lacan, Jacques. *The Seminar. Book III. The Psychoses, 1955-56*. Trans. Russell Grigg. London: Routledge, 1993.

Landow, George P. (Ed.). *Hyper/Text/Theory*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994.

Lavender, William. *The Novel of Critical Engagement: Paul Auster's City of Glass*. In: *Contemporary Literature*, 34:2 (1993 Summer), pp. 219-239.

Little, William G. *Nothing to Go On: Paul Auster's City of Glass*. In: *Contemporary Literature*, Vol. 38, No. 1 (Spring, 1997), pp. 133-163

Malmgren, Carl D. *Detecting/Writing the Real: Paul Auster's City of Glass*. D'haen, Theo (Ed.) and Bertens, Hans (Ed.). *Narrative Turns and Minor Genres in Postmodernism*. Postmodern Studies. 11. Amsterdam: Rodopi, 1995.

Malmgren, Carl D. *From Work To Text: The Modernist and Postmodernist Künstlerroman*. *Novel* 21.1, 1987. pp. 5-28.

Martin, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988.

- Melville, Herman. *Billy Budd és más elbesztélések*. Scholar, 2008
- Merivale, Patricia. *The Austerized Version*. *Contemporary Literature*, 38:1 (1997 Spring)
- Miller, D. A. *The Novel and the Police*. Berkeley: U of California P, 1988.
- Miller, Jacques-Alain. *Suture (Elements of the Logic of the Signifier)*, Screen 18.4 (Winter 1977-78): pp. 24-34.
- Morris, Wright. *Time Pieces: Photographs, Writing and Memory*. New York: Aperture, 1989.
- Moss, Maria. *Demons at Play in Paul Auster's The Music of Chance*. *American Studies*, 40:4 (1995)
- Nealon, Jeffrey T. *Work of the Detective, Work of the Writer: Paul Auster's City of Glass*. In: *MFS: Modern Fiction Studies*, 42:1 (1996 Spring), pp. 91-110.
- Nöth, Winfried. *Semiotic Foundations of Iconicity in Language and Literature*. In: *The Motivated Sign – Iconicity in Language and Literature 2*. Ed. by Olga Fischer and Max Nänny, John Benjamins Publishing Co., 2001.
- Ovidius. *Átváltozások*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest: Európa, 1975.
- Peirce, Charles Sanders. *A jelek felosztása*. In: *A jel tudománya*. Szerk. Horányi Ö. - Szépe Gy. Budapest: Gondolat, 1975.
- Peirce, Charlse Sanders. *1931-59. Collected Papers*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Petit, Philippe. *On the High Wire*. Trans. Paul Auster. New York: Random House, 1985.
- Rilke, Rainer Maria. *Duiniser Elegien Die Sonette an Orpheus*. Reclam, 1997 (1923)
- Robbe-Grillet, Alain. *Snapshots and Towards a New Novel*. Trans. Barbara Wright. London: Calder and Boyars, 1965.
- Ron, Moshe. *The Restricted Abyss. Nine Problems in the Theory of mise-en-abyme*. In: *Poetics Today* (1978): 2: 417-438.
- Rosello, Mireille. *The Screener's Maps: Michael de Certeau's „Wandersmänner” and Paul Auster's Hypertextual Detective*. In: Landow, George P. (Ed.). *Hyper/Text/Theory*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994. pp. 121-158.
- Rowen, Norma. *The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's City of Glass*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 32:4 (1991 Summer), pp. 224-235.

Rubenstein, Roberta. *Doubling, Intertextuality, and the Postmodern Uncanny: Paul Auster's New York Trilogy*. In: *Literature*. Vol 9, pp. 245-262.

Russell, Alison. *Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective fiction*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 31:2 (Winter 1990): pp. 71-84.

Saltzman, Arthur M. *Designs of Darkness in Contemporary American Fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

Sarmiento, Clara. *Paul Auster's The New York Trilogy: The linguistic Construction of an Imaginary Universe*. In: *Interdisciplinary Literary Studies: A journal of Criticism and Theory*, Vol. 3, Penn State Altoona: 2002. pp. 82-100.

Schneck, Peter. *Pop Goes the Novel: Avant-Pop Literature and the Tradition of the New*. In: *Simulacrum America - The USA and Popular Media*. Ed. Elisabeth Kraus and Carolin Auer. Camden House, 2000.

Spanos, William V. *The Detective and the Boundary*. In: Nicol, Bran. *Postmodernism and the contemporary novel: a reader*. Edinburgh University Press, 2002.

Sperber, Dan. Wilson, Deirdre. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell. 1995.

Szabó, Anna T. *The Self-Consuming Narrative: Paul Auster's New York Trilogy*. In: *AnaChronist*, (1996), pp. 266-79.

Tamás Bényei. *Rejtélyes rend – A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Budapest: Akadémiai kiadó, 2000.

Tani, Stefano. *The Doomed Detective, The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Southern Illinois University Press, 1984.

The Poems, Short Fiction, and Criticism of Samuel Beckett: Volume IV of The Grove Centenary Editions. Ed. Paul Auster. Grove Press, 2006.

The Poetics of Murder - Detective Fiction and Literary Theory. Ed. Glenn W. Most and William W. Stowe. HBJ Publishers, 1983.

The Sin of the Book: Edmond Jabès. Lincoln and London Nebraska U.P, 1985.

Tinyanov, Jurij. *Az irodalmi tény, Az irodalmi fejl désr l*. In: *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Szöveggy jtemény, Szerk. Bókay Antal – Vilcsek Béla, Osiris, Budapest: 1998. pp. 228–247.

Todorov, Tzvetan. *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Napvilág Kiadó, 2002.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. 1970.

Todorov, Tzvetan. *The Typology of Detective Fiction*. In: *The Poetics of Prose*. Trans. Richard Howard. New York: Cornell University Press. 1977.

Tysh, Chris. *From one Mirror to Another: The Rhetoric of Disaffiliation in City of Glass*. In: *Review of Contemporary Fiction*, Vol. 14, Spring 1994. pp. 46-55.

Vághy László. *A m és tükörképei*. In: *Nagyvilág*, 1994/10. pp. 470-471.

Varvogli, Aliko. *The World that is the Book, Paul Auster's Fiction*. Liverpool University Press, 2001.

Walker, Joseph S. *Criminality and (Self) Discipline: The Case of Paul Auster*. *MFS: Modern Fiction Studies*, 48:2 (2002 Summer), pp. 389-421.

Wesseling, Elizabeth. In the Country of Last Things: *Paul Auster's Parable of the Apocalypse*. In: *Neophilologus* 75, 1991. pp. 496-504.

White, Curtis. *The Auster Insistance: A ficto-biography*. In: *Review of Contemporary Fiction*, Spring Vol. 14, 1994. pp. 26-32.

White, John J. *The semiotics of the mise-en-abyme*. In: *The Motivated Sign – Iconicity in Language and Literature 2*. Ed. Olga Fischer and Max Nänny, John Benjamins Publishing Co., 2001.

Žizek, Slavoj. *A Valós melyik szubketuma?* Ford. Csontos Szabolcs. In: *Testes Könyv I.*, Szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc. Szeged: Ictus-JATE, 1996. pp. 195-238.

Auster magyarul

- 1) Auster, Paul. *New York trilógia*. Ford. Vághy László. Európa Könyvkiadó, 1991, 2004.
- 2) Auster, Paul. *Holdpalota*. Ford. Vághy László. Európa Könyvkiadó, 1993, 2006.
- 3) Auster, Paul. *A véletlen zenéje*. Ford. Vághy László. Európa Könyvkiadó, 1995, 2006.
- 4) Auster, Paul. *Mr. Vertigo*. Ford. Szász Imre. Európa Könyvkiadó, 1998.
- 5) Auster, Paul. *Leviatán*. Ford. Szász Imre. Európa Könyvkiadó, 2000.
- 6) Auster, Paul. *Timbuktu*. Ford. Elekes Dóra. Európa Könyvkiadó, 2002.
- 7) Auster, Paul. *Az illúziók könyve*. Ford. Pék Zoltán. Európa Könyvkiadó, 2003.
- 8) Auster, Paul. *Az orákulum éjszakája*. Ford. Pék Zoltán. Európa Könyvkiadó, 2004.
- 9) Auster, Paul. *A végső dolgok országában*. Ford. Pék Zoltán. Európa Könyvkiadó, 2005.
- 10) Auster, Paul. *Brooklyni Balgaságok*. Ford. Pék Zoltán. Európa Könyvkiadó, 2006.
- 11) Auster, Paul. *A szem önéletrajza*. Ford. Gyukics Gábor. Barrus, 2007.
- 12) Auster, Paul. *Utazások a szkriptóriumban*. Ford. Pék Zoltán. Európa Könyvkiadó, 2007.
- 13) Auster, Paul. *Máról holnapra. A korai kudarcok krónikája*. Ford. Pék Zoltán. Európa Könyvkiadó, 2009.
- +) Auster, Paul. *Egy láthatatlan ember portréja*. (részlet)
Ford. Pete Klára és Sudár Balázs.
http://ek.bmk.hu:8080/jadox/images/barka_1998_4.pdf

Auster angolul

Költészet:

- 1) Auster, Paul. *Selected Poems*. London: Faber, 1988.
A következő gyűjteményes kiadvány alapján: *Disappearances: Selected Poems 1970-1979*, mely kompiláció az USA-ban kiadott korábbi kötetekből: *Unearth* (1974), *Wall Writing* (1976), *Fragments from Cold* (1977), *White Spaces* (1980), *Facing the Music* (1980).
- 2) Auster, Paul. *Collected Poems*. London: Faber, 2004.

Dráma:

- 1) Auster, Paul. *Laurel and Hardy Go to Heaven*.
In: *Hand to Mouth*. New York: Holt, 1997.
pp. 133-171. (Párhuzamok A véletlen zenéjével.)
- 2) Auster, Paul. *Blackouts*. In: *Hand to Mouth*. New York: Holt, 1997.
pp. 172-194. (Párhuzamok a Kísértetekkel.)
- 3) Auster, Paul. *Hide and Seek*. In: *Hand to Mouth*. New York: Holt, 1997. pp. 195-214. (Párhuzamok A végső dolgok országában című regénnyel.)
- 4) Auster, Paul. *Eclipse* (1977-ben mutatták be New Yorkban, nem jelent meg nyomtatásban.)

Próza:

- () Benjamin, Paul. *Squeeze Play* (1978). Hand to Mouth. New York: Holt, 1997. pp. 237-449. Ponyvának szánt krimi, párhuzamok a *New York trilógiával*.
- 1) Auster, Paul. *City of Glass*. 1985. The New York Trilogy. London: Faber, 1987. pp. 1-132.
 - 2) Auster, Paul. *Ghosts*. 1986. The New York Trilogy. London: Faber, 1987. pp. 133-196.
 - 3) Auster, Paul. *The Locked Room*. 1987. The New York Trilogy. London: Faber, 1987. pp. 197-314.
 - 4) Auster, Paul. *In the Country of Last Things*. London: Faber, 1987.
 - 5) Auster, Paul. *Moon Palace*. London: Faber, 1989.
 - 6) Auster, Paul. *The Music of Chance*. London: Faber, 1990.
 - 7) Auster, Paul. *Leviathan*. London: Faber, 1992.
 - 8) Auster, Paul. *Mr. Vertigo*. London: Faber, 1994.
 - 9) Auster, Paul. *Timbuktu*. New York: Holt, 1999.
 - 10) Auster, Paul. *The Book of Illusions*. New York: Holt, 2002.
 - 11) Auster, Paul. *Oracle Night*. New York: Holt, 2003.
 - 12) Auster, Paul. *Collected Prose*. New York: Picador (Holt), 2003.
 - 13) Auster, Paul. *The Brooklyn Follies*. New York: Holt, 2006.
 - 14) Auster, Paul. *Travels in the Scriptorium*. New York: Holt, 2006.
 - 15) Auster, Paul. *Man in the Dark*. New York: Picador (Holt), 2008.
 - 16) Auster, Paul. *Invisible*. New York: Picador (Holt), 2009.

Önéletrajzi írások:

- 1) Auster, Paul. *The Invention of Solitude*. 1982
San Francisco: Sun and Moon, 1982; London: Penguin, 1988.
- 2) Auster, Paul. *The Red Notebook*. London: Penguin, 1995.
Újrakiadva: *The Art of Hunger*. New York: Penguin, 1998.
pp. 341-379.
- 3) Auster, Paul. *Why Write?* Providence: Burning Deck, 1996. Újrakiadva:
The Art of Hunger. New York: Penguin, 1998. pp. 381- 395.
- 4) Auster, Paul. *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*. New York: Holt,
1997.

Forgatókönyvek, szerzői nagyjátékfilmek:

- 1) *The Music of Chance*. 1993.
Írta: Paul Auster és Belinda Haas. Rendezte: Philip Hass.
Főszereplők: James Spader és Mandy Patinkin.
- 2) *Smoke and Blue in the Face*. London: Faber, 1995.
Rendezte: Paul Auster és Wayne Wang, főszerepben: Harvey Keitel és William Hurt. Párhuzamok az "*Auggie Wren's Christmas Story*" című novellával. A *Blue in the Face* ráadásfilm olyan ikonokkal, mint Jim Jarmusch, Lou Reed, Madonna és John Lurie.
- 3) *Lulu on the Bridge*. New York: Holt, 1998.
Rendezte: Paul Auster, főszereplők: Harvey Keitel és Mira Sorvino.
- 4) *The Inner Life of Martin Frost*. 2007.
Írta és rendezte: Paul Auster. Főszereplők: David Thewlis,
Irène Jacob, Michael Imperioli és Sophie Auster.

Fordítások, előszók, közreműködői és szerkesztői munkák:

- 1) Előszó. *Hunger* by Knut Hamsun, translated by Robert Bly. New York, Noonday Press, 1998.
- 2) Előszó David Cone-nal. *Things Happen for a Reason: The True Story of an Itinerant Life in Baseball* by Terry Leach with Tom Clark. Berkeley, California, Frog, 2000.
- 3) Közreműködőként. *Edward Hopper and the American Imagination* by Deborah Lyons and Adam D. Weinberg, edited by Julie Grau. New York, Norton, 1995.
- 4) Szerkesztő. *The Random House Book of Twentieth-Century French Poetry*. London, Random House, 1982; New York, Vintage, 1984.
- 5) Szerkesztő és fordító. *The Notebooks of Joseph Joubert: A Selection*. San Francisco, North Point Press, 1983.
- 6) Fordító. *A Little Anthology of Surrealist Poems*. New York, Siamese Banana Press, 1972.
- 7) Fordító. *Fits and Starts: Selected Poems of Jacques Dupin*. Weston, Connecticut, Living Hand, 1974.
- 8) Fordító Lydia Davisszel. *Arabs and Israelis: A Dialogue, by Saul Friedlander and Mahmoud Hussein*. New York, Holmes and Meier, 1975.
- 9) Fordító. *The Uninhabited: Selected Poems of André de Bouchet*. Weston, Connecticut, Living Hand, 1976.
- 10) Fordító Lydia Davisszel. *Jean-Paul Sartre: Life Situations*. New York, Pantheon, 1977; *Sartre in the Seventies: Interviews and Essays*, London, Deutsch, 1978.
- 11) Fordító Lydia Davisszel. *China: The People's Republic 1949-76*, by Jean Chesneaux. New York, Pantheon, 1979.
- 12) Fordító Françoise Le Barbier-val és Marie-Claire Bergère-vel. *China from the 1911 Revolution to Liberation*. New York, Pantheon, 1979.
- 13) Fordító. *A Tomb for Anatole*, by Stéphane Mallarmé. San Francisco, North Point Press, 1983.
- 14) Fordító. *Vicious Circles*, by Maurice Blanchot. New York, Station Hill, 1985.

- 15) Fordító. *On the High Wire*, by Philippe Petit. New York, Random House, 1985.
- 16) Fordító Margit Rowelle. *Joan Miró: Selected Writings*. Boston, Hall, 1986.
- 17) Közreműködő. *Ambition*. London: Granta, 1997.
- 18) Fordító, szerkesztő és az előszót írta.
Chronicle of the Guayaki Indians, by Pierre Clastres. New York, Zone Books, 1998.
- 19) Fordító. *The Station Hill Blanchot Reader*. Ed. George Quasha. Barrytown, New York, Station Hill, 1999.
- 20) Szerkesztette, összegyűjtötte és az előszót írta.
I Thought My Father Was God. New York: Picador (Holt), 2001.
Megjelent *True Tales of American Life* címmel is.
- 21) Előszó (2008). Curiol, Céline. *Voice Over*. New York: Seven Stories Press, 2005.

Esszék, recenziók és egyéb, periodikákban megjelent publikációk:

- 1) *Pages for Kafka*. In: European Judaism 16 (1974): pp. 36-37. Újrakiadva: In: *The Art of Hunger*. New York: Penguin, 1998. pp. 23-25.
- 2) *Itinerary*. In: Chelsea 33 (1974): pp. 169-170. Újrakiadva: *The Art of Hunger*. New York: Penguin, 1998. pp. 21-22.
- 3) *Jacques Dupin*. In: *The Art of Hunger*. pp. 181-184. Újrakiadva: *Fits and Starts: Selected Poems of Jacques Dupin*. New York: Living Hand, 1974.
- 4) *Andre du Bouchet*. In: *The Art of Hunger*. pp. 185-188. Újrakiadva: *The Uninhabited: Selected Poem of Andre du Bouchet*. New York: Living Hand, 1974.
- 5) *The Death of Sir Walter Raleigh*. In: Parenthese 4 (1975): pp. 223-227. Újrakiadva: In: *The Art of Hunger*. pp. 75-82.
- 6) *New York Babel*. *The Art of Hunger*. pp. 26-34. Újrakiadva: *One-Man Language*. In: New York Review of Books 22:1 (1975): pp. 30-31.
- 7) *From Cakes to Stone*. In: Commentary 60 (1975): 93-95. Újrakiadva: In: *The Art of Hunger*. pp. 83-89.
- 8) *Truth, Beauty, Silence*. In: *The Art of Hunger*. pp. 62-74. Újrakiadva: *The Return of Laura Riding*. In: New York Review of Books 22:13 (1975): pp. 36-38.
- 9) *Ideas and Things*. In: Harper's 25 (1975): pp. 106-110. Újrakiadva: In: *The Art of Hunger*. pp. 103-106.
- 10) *Poet of Exile*. In: Commentary 61 (1976): pp. 83-86. Újrakiadva: In: *The Art of Hunger*. pp. 90-102.
- 11) *Innocence and Memory*. In: *The Art of Hunger*. pp. 120-128. Újrakiadva: *Man of Pain*. In: New York Review of Books 23 (1976): pp. 35-37.
- 12) *Resurrection*. In: *The Art of Hunger*. 129-133. Újrakiadva: *The Rebirth of a Poet*. In: Harper's Bookseller 2 (1976): 15.
- 13) *Dada Bones*. In: *The Art of Hunger*. pp. 54-61. Újrakiadva: *Flight out of Time*. In: Mulch 8/9 (1976): pp. 186-191.
- 14) *Contemporary French Poetry: An Introduction against Introductions*. In: Tri-Quarterly 35 (1976): pp. 99-116.

- 15) *Private I, Public Eye*. In: Harper's Bookletter 3 (1977): pp.12-13.
 Újrakiadva: *A Few Words in Praise of George Oppen*. In: Paideuma 10 (1981): pp. 49-52; és In: *The Art of Hunger*. pp. 115-119.
- 16) *Book of the Dead*. In: *The Art of Hunger*. pp. 107-114.
 Újrakiadva: *Story of a Scream*. In: *New York Review of Books* 24 (1977): pp. 38-40.
- 17) *Northern Lights: The Paintings of Je an-Paul Riopelle*.
 In: *The MerriCreek, Or Nero* 3 (1977): 9.
 Újrakiadva: *The Art of Hunger*. pp. 192-198.
- 18) *Kafka's Letters*. In: *The Art of Hunger*. pp.134-139. Újrakiadva:
Letter to Friends, Family and Editors. In: *San Francisco Review of Books* 3 (1978): p. 8-9.
- 19) *Native Son*. In: *The Art of Hunger*. pp. 140-143. Újrakiadva:
The Poetry of William Bronk. In: *Saturday Review* 5 (1978):
 pp. 30-31.
- 20) *The Decisive Moment: Charles Reznikoff*. In: *Parnassus* 7(1979):
 pp.105-118. Újrakiadva: In: *The Art of Hunger*. pp. 35-53.
- 21) *Mallarme's Son*. In: *The Art of Hunger*. pp. 238-248. Újrakiadva:
Stephane Mallarme's A Tomb for Anatole. In: *Paris Review* 22
 (1980): pp. 134-148.
- 22) *The Art of Hunger*. In: *Shearsman* 3 (1981): pp. 62 -68.
 Újrakiadva: In: *The Art of Hunger*. pp. 9-20.
- 23) *Twentieth-Century French Poetry*. In: *The Art of Hunger*.
 pp. 199-237. Újrakiadva: *Prefac to The Random House Book of French Poetry*. Ed. Paul Auster. Random House, 1984.
- 24) *The Poetry of Exile: Paul Celan*. In: *Studies in Twentieth Century Literature* 8 (1983): pp. 101-110.
 Újrakiadva: In: *The Art of Hunger*. pp. 90-102.
- 24) *On the High Wire*. In: *The Art of Hunger*. pp. 249-260.
- 25) *Across the River and Into the Twilight Zone*. In: *New York Times Book Review* 91 (1986): 14.
- 26) *Moonlight in the Brooklyn Museum*. In: *Art News* 86 (1987):
 pp. 104-105. Párhuzamok a Holdpalotával Blakelock kapcsán.
- 27) *The Bartlebooth Follies*. In: *New York Times Book Review*
 (1987) 7. Újrakiadva: In: *The Art of Hunger*. pp. 170-175.

- 28) *A Conversation with William Bronk*. In: *Sagetrieb* 7 (1988): pp. 17-44.
- 29) *Auggie Wren's Christmas Story*. In: *New York Times* 140 (1990): A31. Párhuzam: *Smoke and Blue in the Face*.
- 30) *Black on White: Paintings by David Reed*. In: *Denver Quarterly* 28 (1993): pp. 63 -64. Újrakiadva: *The Art of Hunger*. pp.189-191.
- 31) *A Prayer for Salman Rushdie*. In: *New York Times* 142 (1993): A31. Újrakiadva: In: *The Art of Hunger*. pp. 176-178.
- 32) *Chronicle of the Guayaki Indians: Translator's Note*. In: *The Art of Hunger*. pp. 261-268.
- 33) *1,001 Laughs*. In: *PEN-America*. 1 (2000): pp. 90-93.

Fontosabb interjúk az interneten:

- 1) Swain, Don. *Audio Interview with Paul Auster*. (1987)
<http://wiredforbooks.org/paulauster/>
- 2) Capen, Stephen. (1997)
<http://worldmind.com/Cannon/Culture/Interviews/auster.html>
- 3) Pace, Chris. *Questions & Answers with Paul Auster*. (2000)
<http://www.bluecricket.com/auster/articles/qanda.html>
- 4) McGlone, Jackie. *A Voice in the Darkness-Paul Auster Interview*. (2008).
<http://thescotsman.scotsman.com/features/A-voice-in-the-darkness.4435417.jp>

Interjúk:

- 1) Rodefer, Stephen. *Translation*. 1985. In: *The Art of Hunger*. pp. 272-273.
- 2) Archer, John. *Hall of Mirrors*. In: *The Observer* Nov 22 (1987): 25.
- 3) Brown, Nick. *The Thinking Detective*. *The Sunday Times* Nov 29 (1987): 55.
- 4) Maria, Joseph. *BOMB* 23 (1988): 25-27.
Újrakiadva: In: *The Art of Hunger*. pp. 274-286.
- 5) Lewis, Roger. *In the Country of Literary Things*. In: *Punch* 7697 (1988): 49.
- 6) Freitag, Michael. *The Novelist out of Control*. In: *The New York Times Book Review*. Mar 19, 1989. 9
- 7) Kerr, Philip. *Searcher for Meaning in the Mean Streets*. In: *The Sunday Times* Apr 16 (1989): G8-9.
- 8) McCaffery, Larry and Gregory, Sinda. *An Interview with Paul Auster*. In: *Mississippi Review* 20 (1991): pp. 49-62.
Újrakiadva: In: *The Art of Hunger*. pp. 287-326.
- 9) Begley, Adam. *Case of a Brooklyn Symbolist*. In: *The New York Times Magazine* Aug 30, 1992. 41, pp. 52-54.
- 10) Frank, Joan. *The Art of Austerity*. *San Francisco Review of Books*. 17 (1992): pp. 20-22.
- 11) Insdorf, Annette. *The Making of Smoke*. In: *Smoke and Blue in the Face*. pp. 3-16.
- 12) Irwin, Mark. *Memory's Escape: Inventing the Music of Chance. A Conversation with Paul Auster*. In: *Denver Quarterly* 28 (1994): pp. 111-122.
Újrakiadva: In: *The Art of Hunger*. pp. 327-340.
- 13) Contat, Michel. *The Manuscript in the Book: A Conversation*. *Yale French Studies* 89 (1996): pp. 160-187.

Bibliográfiák:

- 1) Drenttel, William. *Paul Auster: A Bibliographical Checklist 1968-1994*. New York: Drenttel, 1994.
- 2) *Paul Auster: A Selected Bibliography*.
In: *Beyond the Red Notebook* .Ed. Dennis Barone.
Philadelphia: Pennsylvania U P, 1995. pp. 189-198.
- 3) Springer, Carsten. *Bibliography*.
In: *Paul Auster Sourcebook*. Frankfurt: Lang, 2001. pp. 73-110.